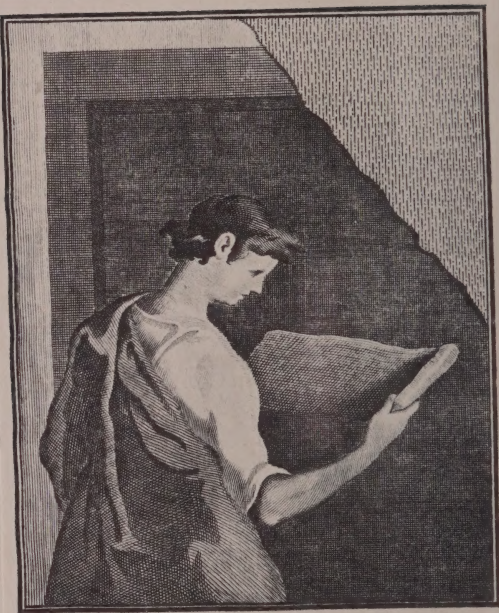


LE CARAVAGE

ART ET ESTHÉTIQUE

LE CARAVAGE

PAR

GABRIEL ROUCHÈS
Docteur ès lettres,
Bibliothécaire à l'École nationale des Beaux-Arts.

AVEC 24 PLANCHES HORS TEXTE



PARIS
LIBRAIRIE FÉLIX ALCAN
108, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, 108

1920



Photo Alinari.

PORTRAIT DU CARAVAGE PAR LUI-MÊME

(Florence. Musée des Offices.)

LE CARAVAGE

PREMIÈRE PARTIE

LA VIE

Les années de formation à Milan et à Venise. — A Rome : les débuts difficiles. Les premiers succès. Le caractère du Caravage : ses démêlés avec la justice. Le duel fatal. — Le Caravage à Naples, à Malte et en Sicile. Le retour et la mort.

Si le Caravage avait écrit sa biographie, peu de documents en auraient égalé l'intérêt pour l'histoire de l'art et aussi à un point de vue plus largement humain. De tels mémoires auraient valu ceux de Cellini à qui le Caravage fait souvent penser par son caractère sans douceur et par son amour des querelles. Même débarrassé de tout ce qu'a ajouté la malveillance ou l'imagination des contemporains et des écrivains de la génération suivante, le récit de sa vie constitue le plus mouvementé et le plus pathétique des romans d'aventures. Nous y trouvons d'utiles renseignements sur les mœurs des artistes en Italie, particulièrement à Rome, à la fin du XVIe et au commencement du XVIIe siècle.

On pourrait comparer l'existence du Caravage à cer-

taines de ses œuvres. Des parties y sont en pleine lumière, d'autres disparaissent dans le noir. De même, des épisodes de sa vie se montrent à nous dans une complète clarté : le reste, des mois, des années entières, est plongé dans une nuit que, semble-t-il, on ne pourra jamais dissiper. C'est le mystère complet, mystère qui convient à cette physionomie d'artiste inquiet, fantasque et poussé par son démon intérieur.

Le Caravage est son surnom. Il s'appelait Michel-Ange Merisi, et non pas Amerighi, Amerigi, Merigi ou Morigi, comme l'ont désigné ceux qui se sont occupés de lui[1]. Merisi est le nom que donnent les interrogatoires judiciaires publiés par Bertolotti : c'est celui qu'il faut conserver. Le peintre naquit à Caravaggio, petite ville de Lombardie, déjà illustrée au cours du même siècle par le célèbre Polidore. Elle possédait un château des marquis de Caravage dont Merisi le père était intendant et architecte. Cette indication de Mancini prouve que l'origine de l'artiste ne fut pas aussi humble qu'on l'a dit : Bellori fait de son père un simple maçon et Baldinucci un entrepreneur de constructions à Milan. Mancini

1. Les principales sources pour l'histoire du Caravage sont les biographies écrites par Baglione, son contemporain et son ennemi, par Bellori, admirateur des Carrache et peu bienveillant, et par Mancini (nous devons la publication de cette biographie à M. Lionello Venturi, *Studî sopra M. A. da Caravaggio*, L'Arte, 1910) ; les principales publications de documents ont été faites par Bertolotti (*Artisti lombardi in Roma*, Milan, 1881), par MM. Adolfo Venturi (La *Galleria Estense*, Modène, 1882), Lionello Venturi (*Studî*, art. cit.) et V. Saccà (*M. A. da Caravaggio. Archivio storico messinese*, 1906 et 1907).

parle aussi d'un frère de Michel-Ange Merisi qui était prêtre, homme lettré et de bonne éducation. Bellori lui-même dit qu'à Rome le cardinal del Monte, protecteur du Caravage, le logea parmi ses gentilshommes.

La tradition faisait naître le Caravage en 1569 sans aucune preuve. Cette date a excité la méfiance de critiques avisés comme Kallab ou comme M. Saccà, car, en la conservant, on tombe dans l'invraisemblance : certains travaux qui indiquent la maturité, auraient été exécutés vers la vingtième année. Des recherches faites à Caravaggio pour le compte de M. Saccà, ont établi que le plus ancien registre des naissances remonte justement à cette année 1569 et que Michel-Ange Merisi n'y figure pas. Il est parfaitement logique, comme le suggère Kallab, de reculer de six ou sept ans l'époque de sa venue au monde. Le Caravage serait donc né en 1562 ou 1563.

Nous ne possédons pas de renseignements sur son éducation et sur ses premiers maîtres. Sachant par Mancini que sa famille était d'une condition moins humble qu'on ne le prétendait, nous pouvons en déduire que sa formation ne fut pas aussi rudimentaire que Bellori l'indique : Merisi aurait débuté en préparant les enduits pour des peintres qui travaillaient à fresque; les voyant à l'œuvre, il aurait conçu le désir de peindre et il se serait associé avec eux.

C'est à Milan qu'il étudia dans sa première jeunesse. Sur ce point Mancini est d'accord avec Bellori et Baglione. A cette époque, l'école milanaise jetait un certain

éclat grâce aux Bolonais qui y avaient émigré : les frères Procaccini, Camille et Jules-César, imitateurs des Vénitiens et de Corrège, travailleurs infatigables qui fournirent plus de 100 tableaux aux églises de Milan ; Pellegrino Tibaldi qui apportait les traditions de Michel-Ange. Parmi les artistes d'origine locale se trouvaient les Campi, notamment Domenico, un maniériste accompli et très fécond, qui avait imité Corrège avec fruit. On rencontre chez lui (v. sa *Mère de douleur* au Louvre) un essai de clair-obscur à fortes oppositions, comme celui qu'emploiera le Caravage.

Le jeune homme se trouvait dans un milieu favorable pour apprendre. Ses premières œuvres, suivant Bellori, furent des portraits; il aurait cultivé ce genre pendant quatre ou cinq ans. Déjà son caractère indique quelque déséquilibre. A la suite de querelles, peut-être même d'une méchante affaire, il gagna Venise où il semble avoir demeuré assez longtemps. C'est là qu'il compléta son éducation artistique. Titien était mort quelques années auparavant ; mais l'école vénitienne jetait encore un éclat incomparable avec Paul Véronèse, avec le Tintoret, avec les Bassan. Suivant Bellori, Merisi se serait surtout enthousiasmé de Giorgione qu'il aurait étudié avec soin ; mais ses œuvres de la première manière prouvent qu'il ne s'en tint pas au maître de Castelfranco et qu'il connut les autres peintres de cette école. Nous ne possédons pas de détails sur sa vie à Venise.

C'est aux environs de la vingtième année, entre 1585

Pl. II.



Photo Alinari.

LA DISEUSE DE BONNE AVENTURE

(Rome. Musée du Capitole.)

et 1587, que le Caravage arrive à Rome, à peu près dans le dénûment. Un épisode raconté par Mancini laisse supposer que l'artiste était en de mauvais termes avec sa famille et qu'il avait rompu toutes relations avec elle, peut-être depuis l'incident qui avait motivé son départ de Milan. Quelques années plus tard, son frère, dont j'ai déjà parlé, vint le voir chez le cardinal del Monte. Mais il ne put se faire reconnaître du Caravage : celui-ci répondit obstinément au cardinal qu'il n'avait pas de parents.

Pour ne point mourir de faim, le jeune homme dut renoncer à son indépendance. Suivant Baglione, il aurait servi d'aide à un peintre sicilien qui faisait un véritable commerce d'œuvres grossièrement exécutées. Mancini nous apprend qu'il entra au service d'un bénéficiaire de Saint Pierre, Pandolfo Pucci, une sorte d'Harpagon. Les repas chez cet ecclésiastique étaient d'une grande frugalité : « Il (Merisi) avait pour son dîner une salade qui lui servait de hors-d'œuvre, d'entrée et de dessert, ou, comme dit le capitaine, de ragoût et de cure-dent. » Aussi, quand le Caravage, peu satisfait, quitta ce bénéficiaire au bout de quelques mois, le surnomma-t-il Monseigneur Salade. Un régime pareil, la misère qu'il subit ensuite, altérèrent sa santé. Sans argent, il dut entrer à l'hôpital de la Consolation. Pendant sa convalescence, pour témoigner sa gratitude, il exécuta plusieurs tableaux à l'intention du prieur qui les emporta, par la suite, en Sicile, dont il était originaire.

A sa sortie de l'hospice, le Caravage entra chez le Cavalier d'Arpin en qualité d'aide. Le Josépin, à peine

plus âgé que lui, avait déjà une grande réputation. Il avait exécuté de nombreuses décorations de tout genre. Le rôle de Merisi fut de peindre les guirlandes de fleurs et de fruits, d'ailleurs souvent fort belles, dont le Cavalier ornait les encadrements de ses grandes fresques (par exemple, celles de la grande salle au Palais des Conservateurs, à Rome, sont remarquables). Le hasard faisait singulièrement les choses, qui rapprochait deux hommes aux natures les plus opposées. On ne doit pas cependant conclure que le séjour chez le Josépin pût être inutile pour le débutant. Le Cavalier d'Arpin, condamné aujourd'hui sans appel, ne représente pas dans l'art un degré aussi bas qu'on l'imagine. Dans des œuvres comme celles qui ont été citées plus haut, à défaut de génie, on reconnaît de l'ingéniosité, une entente de la composition, un art de faire mouvoir les masses, qui dénotent non seulement un maniérisme habile, mais aussi quelque personnalité. Tout n'est pas chez le Josépin convention et grandiloquence monotone. Le goût de la nature se manifeste dans de larges paysages (notamment, dans ces fresques des Conservateurs, le vaste panorama qui sert de fond au *Combat des Horaces et des Curiaces*, et la belle vallée avec de grands arbres où a lieu la *Découverte de Romulus et Remus*). Enfin, de petits tableaux montrent que le Cavalier d'Arpin fut, à ses heures, un réaliste sans adoucissements, Loin de ses grandes compositions, il semble, rejetant un idéal artificiel, se divertir à retracer des formes vulgaires : il représente Andromède (Gal. Borghèse) sous les traits d'une maritorne rougeaude parmi des écailles

d'huîtres, Diane et ses compagnes (Louvre) avec l'apparence de paysannes grasses et dodues, à la Jordaens. Cela ne doit point nous étonner; il y eut plus de réalisme qu'on ne le pense dans l'art italien de cette époque.

Le Caravage a-t-il retiré beaucoup de profit de son passage chez le Josépin ? Je ne le crois pas. Il ne fut pas par la suite un décorateur, il ne peignit pas d'immenses compositions où s'agitent de nombreux personnages. Son réalisme ne doit rien à celui du Cavalier d'Arpin ; il a plus d'accent, plus de relief. Mais peut-être apprit-il là à traiter ces fruits et ces fleurs, accessoires habituels de ses premières œuvres.

Il ne demeura pas longtemps chez le Josépin : le travail mécanique qu'on lui confiait, n'avait pas d'attrait pour lui ; certainement, avec son caractère fougueux, il devait mal supporter les observations et les ordres. Ses biographes nous disent qu'il quitta son maître en de très mauvais termes et qu'il devint son ennemi.

Il alla ensuite chez un décorateur, de réputation moins considérable et d'ordre moins relevé, Prospero, peintre de grotesques. Et c'est pour apprendre à traiter les figures que, suivant Bellori, il entra dans cet atelier. Il ne devait pas tarder à en sortir, bien que, toujours d'après Bellori, Prospero lui ait témoigné de la sympathie et ait contribué à le faire connaître.

C'est la dernière fois qu'il servit un confrère. Pour son bonheur, des protecteurs bien en cour s'intéressent à lui. D'abord ce monseigneur Fantin Petrignani, dont Mancini parle d'une façon malheureusement trop brève.

Chez lui, l'artiste exécute des travaux avec lesquels sa réputation s'établit. Un concours précieux lui vint en même temps d'un Français, Valentin, marchand de tableaux, installé près de Saint-Louis-des-Français. Valentin « lança » le Caravage, comme on dirait aujourd'hui : il vendit quelques-unes de ses toiles et vanta ses mérites. Parmi les clients de Valentin se trouvaient de nobles personnages. L'un d'eux, le cardinal Francesco Maria del Monte, recueillit Merisi dans son palais et lui assura une existence dépourvue de soucis. Avec une délicatesse extrême, il le logea même parmi ses gentilshommes. En quelle année le Caravage entra-t-il chez son protecteur ? Il est malaisé de le déterminer. Kallab croit que ce fut en 1588, où del Monte reçut la pourpre, mais M. Lionello Venturi observe justement qu'il n'y a aucune corrélation entre les deux faits. Dans un autre sens, on peut croire que les bonnes dispositions du cardinal se manifestèrent jusqu'en 1605, jusqu'au moment où, par ses dernières incartades, l'artiste s'aliéna les sympathies de ceux qui l'avaient soutenu.

Le cardinal n'est pas seul à s'intéresser au Caravage aux débuts de qui président d'autres grands personnages : le marquis Giustiniani qui va le défendre énergiquement ; le cardinal Borghèse, le futur pape Paul V ; le neveu du cardinal, Scipion, qui, sous le pontificat de son oncle, jouera si utilement le rôle de Mécène et d'ami des arts ; les cardinaux Peretti, Montalto, les Mattei.

Si le Caravage a eu une jeunesse misérable, il est, à ce moment (vers 1590), hors d'embarras. Son sort a été plus

heureux que celui de bien des artistes. Agé de vingt-cinq à vingt-huit ans, il est arrivé à une réputation enviable.

La physionomie qu'il avait alors nous est donnée par son propre portrait, exécuté vraisemblablement à Venise quelques années auparavant. Cette toile, qui se trouve au musée de Budapest et que des critiques comme M. Lionello Venturi estiment authentique, est un document précieux. Le visage est robuste avec des traits sans finesse, de larges joues le rendent même massif. Il s'encadre entre des cheveux noirs, longs comme des cheveux de femme. Sous un grand front s'ouvrent des yeux pleins de vivacité. Entre des moustaches fièrement redressées et une barbe courte, la bouche aux lèvres voluptueuses sourit. Ce portrait respire la bonne humeur, l'amour de la vie, la confiance dans un avenir qui devait pourtant être si sombre. Quelle différence avec le tableau des Offices qui nous montre le Caravage au terme d'une existence mouvementée, sous l'aspect d'un homme prématurément vieilli, triste et morose !

C'est pour ses protecteurs que le Caravage exécuta ses premières œuvres, des tableaux de genre principalement. Mais il entreprit bientôt des travaux plus vastes. Le cardinal del Monte avait de l'ambition pour l'artiste à qui il s'intéressait et dont il ne cherchait pas à accaparer la production. Il se préoccupa de lui procurer des commandes, principalement pour des églises. La première de ces commandes fut pour Saint-Louis-des-Français. Le cardinal Mathieu Contarelli, mort en 1585, avait

chargé son légataire universel, Virgile Crescenti, frère d'un Prélat de la Chambre, Melchior Crescenti, de faire aménager une chapelle. La décoration devait comprendre les peintures à fresque de la voûte et trois grands tableaux, l'un à l'autel, les autres sur les murs latéraux. La vie de saint Mathieu en fournissait les sujets.

La voûte fut confiée au Cavalier d'Arpin et le Caravage fut chargé des tableaux. Cette circonstance remettait en face l'un de l'autre les deux artistes qui s'étaient séparés de la façon que l'on sait. Le Cavalier, arrivé aux suprêmes honneurs, entouré de considération et habitué à agir en conséquence, dut trouver pénible cette collaboration avec un jeune homme qui, récemment encore, était son aide, presque son valet. Le Cavalier d'Arpin ne fut pas cependant la cause, sinon indirecte et dissimulée, des ennuis que le Caravage eut à subir, la décoration achevée. Pour lui, une série de contrariétés va commencer qui, trouvant un caractère porté à les exagérer et à en souffrir, l'aigrirent profondément et contribuèrent à le rendre vindicatif et querelleur. Les premières années passées chez le cardinal del Monte auront été une période de calme et de bonheur, préludant à une existence agitée et sombre.

Les tableaux du Caravage étaient terminés et mis en place, lorsque la composition de l'autel, *Saint Mathieu écrivant*, scandalisa le chapitre de Saint-Louis. Les prêtres estimaient, — Bellori nous rapporte leurs appréciations, — que l'évangéliste représenté par le Caravage n'avait ni l'aspect ni la tenue d'un saint, assis comme il l'était,

croisant les jambes et étalant grossièrement ses pieds. Les religieux enlevèrent le tableau. On aurait vite fait de s'indigner contre eux et d'incriminer leur sottise et leur incompétence. Mais il faut, comme on dit, se mettre à leur place et comprendre ce qu'un pareil tableau avait alors de subversif et de révolutionnaire. L'hostilité du chapitre n'était point d'ordre esthétique. Les prêtres de Saint-Louis furent uniquement choqués et indignés en tant qu'hommes d'église. Nous sommes en 1590 ou peu après cette date, à une époque voisine de la fin du Concile de Trente et du règne des papes rigoristes. La Contre-Réforme a réglementé l'art religieux et lui a imposé une grande décence, au sens le plus étendu de ce mot. C'est en un pareil moment que le Caravage s'insurge contre les idées reçues. Pour manifester ses tendances originales, il choisit une église, et quelle église, une de celles qui représentent le mieux l'architecture de la Contre-Réforme, une église solennelle, triste et grise. D'ailleurs le Caravage paraît s'être rendu compte qu'il avait quelque tort, ou bien son caractère avait conservé une certaine souplesse. Il refit un second saint Mathieu différent du premier.

Cet incident eut au reste un bon résultat. Il prouva à l'artiste que s'il rencontrait une opposition grandissante, en revanche l'admiration de ses amis ne faisait que croître. Le marquis Giustiniani avait essayé d'apaiser le chapitre de Saint-Louis. N'ayant pas réussi, il acheta le tableau refusé et fit à Merisi plusieurs commandes.

Les faits qui viennent d'être relatés permettent de

conclure que, si le Caravage trouva les obstacles qui se dressent devant tout novateur, il connut assez tôt le succès. Sans doute il dut lutter, mais pas à la façon de certains artistes qui, jusqu'à un âge avancé, parfois même durant toute leur vie, se dépensent en efforts pour sortir de l'obscurité. On peut dire que, si le Caravage connut de grands déboires par la suite, nous ne devons pas en chercher la cause dans le désespoir du génie méconnu, mais plutôt dans les bizarreries d'un caractère malheureusement peu équilibré.

Il acquit tout de suite une grande réputation non seulement dans l'entourage des del Monte, des Giustiniani, mais, ce qui était tout aussi important, auprès de ses confrères. Comme il arrive d'habitude, les anciens, ceux dont la réputation était consacrée et qui voyaient avec déplaisir un nouveau venu leur disputer la faveur du public, lui opposèrent une grande résistance. Mais la plupart des jeunes gens l'admirèrent avec enthousiasme.

A cette époque-là, dans aucune autre ville d'Italie, le Caravage n'avait chance de trouver un aussi grand nombre de fidèles. Rome, depuis la restauration des idées religieuses, a repris une vie nouvelle. Deux papes notamment, Grégoire XIII et Sixte-Quint, ont employé une grande activité à percer des rues, à bâtir des quartiers nouveaux, à élever des monuments. Leur exemple a été suivi. Dignitaires et nobles se ruinent en constructions, en décorations de palais ou de chapelles. Rome prend la physionomie qu'elle a conservée en partie. Elle attire les artistes de tous pays; ils viennent pour

Pl. III.



Photo Alinari.

MARIE-MADELEINE

(Rome. Galerie Doria.)

étudier et pour participer aux travaux qu'on exécute. Rome, maintenant capitale du catholicisme, prend un caractère de métropole artistique.

Le succès immédiat du Caravage s'explique non seulement par le caractère original de ses œuvres, mais aussi par ce qu'elles offraient de visiblement supérieur aux productions de ses confrères. En ce moment, à Rome, il n'a pas de rival bien redoutable. Le Baroche a quitté Rome depuis de longues années. Annibal Carrache, son concurrent le plus sérieux, ne viendra qu'en 1595. Au moment où la chapelle Contarelli excitait l'enthousiasme et les discussions, Frédéric Zuccaro était en Espagne ou revenait tout juste de ce pays. Le Pomarancio venait de mourir. Seul, le Cavalier d'Arpin pouvait faire échec au succès grandissant du Caravage. Mais le Cavalier d'Arpin, pas plus que le Pomarancio ou que Frédéric Zuccaro, ne traitait le même genre que le Caravage. Le Cavalier d'Arpin et Zuccaro surtout étaient des fresquistes, des décorateurs dont les compositions exigent d'immenses espaces. Quant aux artistes de moindre réputation, — Roncalli delle Pomarance, Cigoli, Vanni, Pulsone, Laureti —, le Caravage n'avait pas fort à faire pour éclipser ces maniéristes.

Son succès fut donc très grand. La curiosité était excitée par ses essais pour donner à ses tableaux une lumière spéciale ; il suspendait des lampes au plafond de son atelier, après avoir fermé les volets. D'après Bellori, tous les peintres installés à Rome, les jeunes surtout, accouraient chez lui : « Ils le célébraient comme l'unique

imitateur de la nature et considéraient ses œuvres comme des miracles. » A leur tour, ils étudiaient des effets d'éclairage, ou bien les poses du modèle.

Les commandes se succédaient. Malgré l'incident du *Saint Mathieu*, qui ne devait pas être le dernier, l'exécution de plusieurs tableaux pour des églises lui fut confiée. Je cite, parmi les plus importants : La *Madone* de la Chapelle Cavaletti à Saint-Augustin ; la *Mise au tombeau* pour les Pères de l'Oratoire (aujourd'hui à la Pinacothèque du Vatican), le *Crucifiement de saint Pierre* et la *Conversion de saint Paul* à Sainte-Marie-du-Peuple (chapelle Cerasi), la *Mort de la Vierge* à Santa Maria della Scala (aujourd'hui au Louvre). Un grand nombre d'œuvres étaient destinées à des particuliers. Dans la noblesse romaine, parmi les dignitaires ecclésiastiques, l'artiste comptait de plus en plus d'admirateurs et, par suite, de protecteurs dont il éprouva le dévouement, comme on le verra par la suite. Tout d'abord, le cardinal del Monte et le marquis Giustiniani que nous connaissons déjà. Aux amis de la première heure, il faut ajouter, par la suite, le marquis Asdrubal Mattei, les Massimi, le marquis Patrizi, le duc Marzio Colonna qui, plus tard, offrit au Caravage un asile sûr, et, parmi les Princes de l'Église, en dehors des Borghèse, le cardinal Maffeo Barberini, le futur Urbain VIII, enfin ce cardinal Gonzaga qui s'occupera de la grâce de son protégé, lorsque celui-ci devra quitter Rome après un duel à l'issue fatale.

Tous les ouvrages dont il a été question furent exé-

cutés entre 1591, la date approximative des peintures de la chapelle Contarelli, et 1606, année où le Caravage fut obligé de s'enfuir pour échapper à la justice. Parvenu assez facilement au succès, ayant des protecteurs dévoués, il semble que l'artiste aurait pu être heureux et vivre dans la paix et le travail. Mais il était de ceux à qui une existence tranquille est interdite; son caractère inquiet ne lui permit pas de goûter le repos. Il n'est pas une exception à son époque. A l'aube de ce XVIIe siècle italien, combien, parmi les artistes italiens ou étrangers, d'êtres irréguliers, mal équilibrés!

Pour juger le caractère du Caravage, les indications, en dehors des documents d'archives, nous sont fournies par les biographes, Baglione, Bellori, Mancini et aussi Malvasia et Baldinucci. Quel crédit faut-il leur accorder ? Une certaine méfiance s'impose. J'élimine Malvasia, mal renseigné et aveuglé par son esprit de clocher, et aussi Baldinucci dont la notice sans originalité est calquée sur Bellori. Restent les trois autres historiens : Mancini me semble, comme à M. Lionello Venturi, mériter confiance. Son seul défaut est d'être trop bref, mais il était bien informé pour avoir vécu au Vatican (il fut le médecin d'Urbain VIII) et pour avoir connu plusieurs amis et protecteurs de l'artiste; de plus il n'avait pas de parti pris. C'est ce qu'on ne peut dire de Baglione ni de Bellori. Le premier fut l'ennemi juré de Merisi qu'il traduisit en justice, non sans motif d'ailleurs. Quant à Bellori, enthousiaste avant tout des Carrache et des Bolonais, il était hostile sinon au Caravage,

du moins à sa manière. Les renseignements que donnent les deux biographes, surtout ceux où le Caravage apparaît comme une sorte de brute, ne doivent être acceptés qu'avec réserve.

C'est grâce à ces historiens que s'est formée la légende, sous laquelle disparaît la véritable physionomie du Caravage. Le portrait que Baglione, Bellori et Baldinucci donnent de ce peintre tient de la caricature : Ses cheveux et ses yeux étaient noirs. Toujours sombre, il avait un aspect sauvage et fruste. Il ne prenait aucun soin de sa personne; il faisait faire ses vêtements avec du velours et du drap magnifiques, comme en portaient les gentilshommes, mais, quand il avait mis un costume, il ne le quittait plus, même en loques. La délicatesse la plus élémentaire lui était inconnue; il prenait ses repas dans son atelier, et la toile d'un tableau lui servait de nappe. Le temps qu'il ne travaillait pas, il courait la ville, fréquentant les cabarets. Très orgueilleux et dénigrant sans cesse ses confrères, il avait continuellement une attitude provocante, ne cherchant que les occasions de se rompre le col ou de mettre la vie d'autrui en péril. A sa suite il entraînait une bande de jeunes gens animés d'aussi bonnes intentions; de même qu'à son imitation ils se préoccupaient de peindre ce qu'ils voyaient de plus laid et de plus grossier, de même ils étaient prêts à insulter les gens et à tirer l'épée.

C'est en somme sous l'aspect d'une bête furieuse que Baglione, Bellori et, à leur suite, Baldinucci représentent le Caravage. Un portrait tellement poussé au noir a



Photo Alinari.

Le repos en Égypte

(Rome. Galerie Doria.)

naturellement éveillé la méfiance des critiques modernes qui ont étudié ce peintre, et qui n'ont pas tout accepté sans contrôle, avec la candeur de Théophile Sylvestre dans sa notice des *Peintres* de Charles Blanc. Unger et plus récemment M. Lionello Venturi ont montré ce qu'un tel portrait avait d'excessif. On sait que la naissance du Caravage ne fut pas aussi humble qu'on l'avait prétendu. Les indications de Mancini sur le père et le frère de Merisi permettent de supposer qu'il reçut quelque éducation. Le fait de porter l'épée et de la tirer à tout propos ne prouverait-il pas qu'il fut élevé comme un jeune gentilhomme ?

Baglione insiste sur l'esprit acerbe et moqueur du Caravage, parce qu'il est au nombre de ceux qui ne furent pas ménagés. Son témoignage est suspect. Les instructions judiciaires publiées par Bertolotti montrent un Caravage assez différent, plus circonspect. Est-ce parce qu'il comparaît en justice et qu'il ne veut pas rendre sa cause plus mauvaise ? Mais, dans une de ces enquêtes, s'il a bafoué un artiste médiocre comme Baglione, en revanche il reconnaît le talent des meilleurs peintres qui se trouvaient alors à Rome. Il déclare que, mis à part le Josépin, Baglione, Gentileschi et Giorgio Tedesco, il a de bons rapports avec tous ses confrères. Quant à ses mœurs, à ses habitudes de taverne, nous ne possédons rien qui confirme ou détruise les allégations des biographes. De même, nous manquons de renseignements sur sa vie sentimentale ; le nom d'une fille, prononcé au sujet d'un procès, est tout ce que nous savons

Mais ce qui est certain, — les documents d'archives et les témoignages non suspects de Mancini concordent sur ce point avec les récits de Baglione et de Bellori, — c'est que Michel-Ange Merisi fut un être extravagant. La scène à laquelle j'ai déjà fait allusion, où le peintre refuse de reconnaître son frère, mérite d'être contée en détail : ce frère, prêtre lettré et de bonnes manières, vient à Rome ; il veut voir le Caravage, mais, pressentant ce qui allait arriver, il prend la précaution de rendre visite au cardinal del Monte dont le palais abritait l'artiste. Le cardinal lui conseille de revenir trois jours plus tard, puis interroge son protégé qui déclare n'avoir pas de frère. Le cardinal, assez étonné, s'informe parmi les compatriotes des Merisi ; ils confirment ce qu'a dit le prêtre. Mais au cours d'une entrevue ménagée par le cardinal, le Caravage continue à nier. Il laisse partir sans un mot d'adieu son frère désolé.

Les documents complètent les indications des biographes sur la nature violente, parfois même féroce, de son caractère. De 1603 à 1606, pas une année ne se passe sans que le Caravage soit impliqué dans une ou plusieurs affaires criminelles. Bien protégé, il se tire généralement d'embarras. A sa décharge, on peut dire que ses adversaires agissaient comme lui. Quand on étudie cette période à cheval sur le XVIe et le XVIIe siècle, on s'étonne de trouver parmi les artistes un si grand nombre de mauvais garçons d'humeur sanguinaire et volontiers disposés à des coups de mains comme ceux qu'exécutent nos modernes « apaches ». Je ne parle pas des peintres

napolitains : ils ne reculaient pas devant le crime pour se débarrasser des concurrents étrangers ; mais à Rome, ils ont des imitateurs. Je rappelle le moyen énergique que des adversaires jaloux avaient employé pour se débarrasser du Baroche, trente à quarante ans auparavant : ils avaient empoisonné le malheureux à qui il fallut des années pour recouvrer la santé. D'ailleurs, même sous Sixte-Quint, qui fut si dur pour les insoumis et pour les brigands de la Campagne, la justice pontificale considère les méfaits des artistes comme des peccadilles d'enfants gâtés. Vers 1600, de telles pratiques s'étaient conservées. Entre tous, les compatriotes du Caravage, les Lombards se distinguaient. Le livre précieux de Bertolotti (*Artisti lombardi...*) nous fait connaître leurs exploits. A leur tête, le meilleur ami du Caravage, Onorio Longhi, s'illustra. C'est un architecte, le fils de Martino Longhi le Vieux, qui, avec plusieurs constructions remarquables, avait joué un rôle important dans l'histoire de l'art baroque. Onorio avait marché sur les traces de son père : ses œuvres, le palais Altemps, le palais Ferrini, la chapelle Santaseverina à Saint-Jean-de-Latran, la chapelle Sannesii à San Silvestro à Monte Cavallo, la petite église Sancta Maria libera nos au Forum, lui avaient valu quelque réputation. Son intimité avec le Caravage paraît avoir été très étroite, — le Caravage peignit le portrait de Longhi, aujourd'hui perdu, — et son dévouement ne se démentit jamais. Architecte de talent, ami sûr, c'est tout l'éloge qu'on puisse faire de lui. Au reste, un personnage détestable.

Ses premiers démêlés avec la justice remontent au mois d'octobre 1600. Il est revenu peu avant d'Espagne où il a séjourné. Sa vie est irrégulière et remplie de querelles. Cette fois, il a insulté une femme, il s'est colleté avec un peintre répondant au nom sonore de Marcus Tullius. Les témoins à charge déclarent qu'Onorio est un homme ne cherchant que scandales, un casse-cou. Son frère Decio et lui ont des manières provocantes et sont toujours prêts à donner des coups. Michel-Ange Merisi était là, mais n'a fait qu'assister au pugilat. Il a essayé de calmer les combattants. Il ne pouvait jouer d'autre rôle; convalescent et affaibli, il pouvait à peine se tenir debout et un enfant lui portait son épée.

La modération du Caravage en cette circonstance s'explique par son état de santé. Un mois plus tard, avec la force sont revenus les instincts belliqueux. Le Caravage est accusé d'avoir attaqué deux passants dans cette même rue de la Scrofa où s'était déroulé le précédent combat : il a bâtonné l'un d'eux et, pour l'empêcher de crier au secours, lui a porté un coup d'épée qui, heureusement, n'a fait que traverser le manteau de cet homme. On ignore l'issue du procès ; le plaignant n'était peut-être pas non plus à l'abri de tout reproche ou bien n'a-t-il pas pu prouver que le Caravage était son agresseur.

Peu de temps après, l'artiste blesse de son épée un ancien sergent au château Saint-Ange, Flavio Canonico, qui, sans doute moyennant indemnité, consent à retirer sa plainte.

Il semble que la leçon ait profité au Caravage. Pendant deux ans, il va rester en paix. L'affaire qui suit est, à son



Photo Alinari.

LA JOUEUSE DE LUTH

(Vienne. Galerie Liechtenstein.)

origine du moins, d'une nature moins grave. Elle entraîne cependant l'arrestation de l'artiste, car on craignait qu'il ne cherchât à se venger, ce qu'il ne manqua pas de faire. Le Caravage a été assisté du fidèle Longhi et de deux autres bons compagnons, deux peintres, Orazio Gentileschi et Filippo Trisegni. Sur la plainte de Baglione, ils sont poursuivis par le gouverneur de Rome « au profit de la Justice et du Trésor », comme étant les auteurs d'un pamphlet injurieux contre ce Baglione. Cette satire sous forme de sonnets, plutôt grossière que mordante, visait une *Résurrection* que Baglione venait d'exécuter pour le supérieur des Jésuites. Les accusés nient formellement qu'ils soient les auteurs de ce libelle; ils s'étonnent d'être en prison. Baglione et ses amis ne sont pas moins affirmatifs. Un fait est certain : dans des conversations que tout le monde pouvait entendre, Merisi et son entourage ont critiqué Baglione sans ménagement. Au cours de l'enquête, le Caravage déclare du reste qu'il n'estime pas le talent de Baglione indigne, suivant lui, d'être rangé parmi les bons peintres qui se trouvent présentement à Rome. Cette déclaration déjà indiquée permet de supposer avec raison que Baglione et, par suite, Bellori avaient exagéré en représentant le Caravage comme l'ennemi juré et le contempteur de tous ses confrères. Mais l'éloge que le Caravage fait à cette occasion du Josépin, de Zuccaro, du Pomarancio et d'Annibal Carrache pourrait être un moyen habile pour ne pas aggraver son cas et aussi pour accabler davantage son adversaire.

Les juges ne purent tirer l'affaire au clair, ou bien le Caravage fut sauvé par ses protecteurs. L'ambassadeur de France intervint même et se porta garant de l'innocence du Caravage que le gouverneur de Rome remit en liberté sous les conditions suivantes : rester enfermé dans sa maison et n'en pas sortir sans permission ; reparaître devant le tribunal un mois plus tard et ne pas chercher à inquiéter son adversaire. Le Caravage tint sa promesse, mais il fit agir ses amis, ou du moins ses amis agirent d'eux-mêmes.

Le dimanche 10 novembre, Longhi, — au physique, une sorte de grand diable à barbe rousse, — endosse une cotte de mailles, prend son épée et se rend à Sainte-Marie-de-la-Minerve. Baglione et un de ses amis, Tommaso Solino, témoin à charge dans le précédent procès, sont venus entendre la messe. Sans respect pour le lieu saint, Longhi commence par injurier Solino et le défie. On sort derrière l'église. Baglione retient à grand'peine Solino exaspéré qui veut se jeter sur Longhi. Le Milanais a saisi une brique et l'agite. Un certain Andreo di Toffia, procureur d'humeur guerrière, qui sert de second à Longhi, voyant que Baglione se met sur la défensive et tire son poignard, se précipite sur lui et le frappe du poing. Longhi lance alors sa brique à la tête de Baglione dont le chapeau est effleuré.

Baglione et son ami battent en retraite. Mais, vers le soir, quand ils veulent entrer chez Solino, via della Croce, ils aperçoivent sur le seuil Longhi qui profère des menaces et brandit son épée. Dès qu'il les voit, il fonce sur eux.

Ils n'ont que la ressource de se réfugier dans une boutique dont Onorio force la porte au milieu de la foule en émoi. Heureusement passe un ami commun, le sculpteur Tommaso della Porta, qui parvient à calmer Longhi et à l'entraîner. C'est seulement dans la nuit que la police arrêta le redoutable personnage encore armé de pied en cap. Quoique ne s'étant pas montré, le Caravage était ou se jugea compromis dans cette équipée. On a maintenant presque la certitude qu'il s'enfuit de Rome et qu'il gagna les Marches où il passa l'hiver de 1603-1604. On comprend qu'après de telles épreuves, Baglione ait parlé du Caravage sans bienveillance.

Toutes ces expériences ne réussissent pas à assagir Michel-Ange Merisi. Plus il avance en âge, — il a dépassé la quarantaine, — plus les défauts de son caractère s'accentuent, moins il est maître de ses impulsions. Il s'attaque à des gens de tout ordre. En avril 1604, une scène navrante se déroule à l'auberge du Maure où il dîne avec deux amis. Irrité de la réponse que lui a faite un serviteur, le Caravage saisit un plat et le jette à la figure du valet qu'il blesse à la joue. Cette brutalité ne l'apaise pas ; il prend l'épée d'un des convives et veut pourfendre le malheureux.

Il ne faut point s'étonner si, malgré la protection dont le Caravage continue à jouir en haut lieu, les policiers ont l'œil sur lui. Ils voudraient le faire tomber dans une méchante affaire ; ils commencent à user à son égard des procédés qu'on emploie vis-à-vis des malfaiteurs trop habiles pour se laisser prendre en flagrant délit et dont

cependant on veut s'assurer. Une nuit d'octobre 1604, près de la Trinité-des-Monts, les sbires arrêtent le Caravage et deux de ses compagnons sous le prétexte qu'ils ont lancé une pierre et proféré des injures. Les inculpés affirment leur innocence. L'année suivante, en mai, le bargel du Capitole fait emprisonner Mérisi pour avoir porté des armes sans permis. Mais la police a encore le dessous; une note en marge du rapport du commissaire nous l'apprend : *Relaxatus gratis et fuerunt restituta arma.*

Le Caravage ne pense pas qu'à la longue il mettra dans l'embarras ceux qui l'arrachent régulièrement des mains des policiers et qui lui procurent la plus scandaleuse impunité; il ne prévoit pas que leur bonne volonté et leur affection se lasseront. On dirait au contraire qu'il prend à tâche de les décourager. Ne respectant décidément rien, il attaque maintenant les femmes. En juillet 1605, il est dans la prison de Tor di Nona pour avoir persécuté une certaine Laura et sa fille Isabelle. Rendu à la liberté, il va en septembre briser à coups de pierres la jalousie d'une fenêtre chez une dame Prudenzia Bruna. Elle lui avait loué précédemment une maison qu'il avait laissée en fâcheux état lorsque, quelques mois auparavant, il avait dû quitter Rome à la hâte pour une cause qui sera indiquée plus loin. Il n'a payé ni son loyer, ni l'indemnité pour les réparations. Prudenzia Bruna a retenu les quelques objets qu'elle a trouvés chez son locataire ; elle ne veut les lui rendre que lorsqu'elle sera remboursée. Le Caravage furieux a juré de se venger.

L'assignation de Prudenzia Bruna apporte une préci-

sion intéressante. Le Caravage a été le locataire de cette femme. Donc, il avait dû quitter le cardinal del Monte. La patience, les sentiments bienveillants de ce prélat ont-ils pris fin? C'est ce qu'on peut supposer. Le Caravage devient un protégé inavouable; c'est une manière de vagabond, car la plainte nous apprend aussi qu'il n'a plus de demeure fixe. Si, récemment, il a dû quitter en hâte la maison de Prudenzia Bruna, c'est à la suite d'une mauvaise affaire préludant à un épisode encore plus terrible.

Passant sur la place Navone, dans la soirée du 29 juillet 1605, un clerc de notaire, Mariano-Pasqualone de Accumulo, fut attaqué soudain par derrière. Il reçut à la nuque un coup d'épée qui le fit tomber. Il n'a pu reconnaître son agresseur, mais au « notaio de'malefizi », commissaire-enquêteur, qui vient l'interroger, il déclare que ce ne peut être que Michel-Ange Merisi. Quelques jours auparavant ils se sont disputés sur le Corso « au sujet d'une femme appelée Lena qui se tient place Navone... et qui est femme de Michel-Ange ». Devons-nous voir dans le Caravage un protecteur d'un genre spécial ? En tout cas, ses amours ne semblent pas avoir été d'un ordre bien relevé.

Ni le blessé ni un témoin n'ont reconnu le Caravage. Celui-ci ne nie pas comme il aurait pu le faire, comme il l'a fait en d'autres circonstances. Mais croyant avoir tué Mariano, il s'enfuit. Son départ est l'aveu de son crime. Il craint que cette fois personne ne veuille ni ne puisse arrêter la justice. Il gagne Gênes. Des indications nous sont données, à ce sujet, par des documents, les lettres de l'envoyé de Modène à Rome, que M. Lionello Venturi

a tirées des Archives de Modène (*L'Arte,* 1910, p. 281-283).

Le duc de Modène voulait avoir une œuvre de ce peintre que tout contribuait à rendre célèbre. Il a chargé son envoyé à Rome de commander ce tableau. Justement, le Caravage vient de partir. Vers la fin d'août, le diplomate, ayant eu vent du retour de Merisi, se rend chez le cardinal del Monte. Une lettre de cet ambassadeur nous montre dans quelles dispositions d'esprit le cardinal se trouvait à l'égard de son protégé. Elles ne sont plus aussi favorables que par le passé; après toutes les frasques du Caravage, c'est compréhensible. Le cardinal s'est entremis pour la commande du tableau. Il dit qu'il ne faut pas trop compter sur l'exécution de cette œuvre. Le Caravage a un cerveau très extravagant; récemment le prince Doria voulait lui donner 6.000 écus pour décorer une loggia; le peintre a refusé.

Pour les poursuites criminelles, tout s'arrangea. Il est vrai de dire qu'au même moment le cardinal Borghèse devint pape sous le nom de Paul V. La victime n'ayant pas été blessée dangereusement, Merisi, une fois de plus, obtint son pardon.

Cette affaire aurait dû faire réfléchir le Caravage, mais il était engagé dans une voie fatale. L'année suivante eut lieu ce duel tragique qui, par ses conséquences, devait être un événement capital dans l'existence du peintre. Voici les faits tels que nous les font connaître Baglione et Bellori : Le Caravage jouait à la paume avec un de ses amis, un jeune homme, Ranuccio Tommasoni ou Tom-

massoni. Une dispute éclate entre eux. Les partenaires se frappent à coups de raquettes, puis dégainent. Ranuccio tombe et le Caravage le tue. Blessé lui-même, il s'enfuit de Rome.

Les documents publiés par Bertolotti et M. Lionello Venturi permettent de compléter et de rectifier le récit des biographes. Une discussion au sujet d'une faute de jeu fut bien la cause initiale du duel. Mais, suivant Mancini, le Caravage se trouva en danger et il fut obligé avec l'aide de Longhi de tuer son ennemi; il s'enfuit ensuite. On verra que, sur ce dernier point, Mancini était mal informé.

En premier lieu, il ne semble pas que la rencontre ait suivi immédiatement la dispute sur le terrain du jeu. C'est ce qui ressort des déclarations d'Onorio Longhi. Le bon apôtre fut mêlé à l'affaire, nous n'en sommes pas surpris. On s'étonne seulement qu'il n'ait pas joué un rôle plus actif et qu'il n'ait pas assisté son ami comme second. Cependant, il fut banni à la suite de ce duel. La supplique qu'il adressa de Milan au pape cinq ans plus tard, afin d'obtenir l'autorisation de revenir, ne nous laisse aucun doute. Longhi y dit qu'il ne quittait plus le Caravage à ce moment pour que son ami ne causât pas de scandale. Il l'exhortait à faire la paix. Mancini vient de nous indiquer que Longhi aurait aidé le Caravage à tuer son ennemi, et c'est peut-être bien là la cause du bannissement.

D'après l'envoyé de Modène, le duel eut lieu le 29 mai 1606 d'une façon très régulière. L'issue en fut bien plus tragique que ne le disent Baglione et Bellori. Merisi

avait comme second un capitaine Antonio de Bologne. Tommasoni et l'un des seconds furent tués. Le Caravage ne valait guère mieux et on le crut blessé à mort. Aussi ne put-il s'enfuir immédiatement, comme le racontent les biographes. Il fut recueilli par un de ses amis, Andrea Rufetti, habitant aux environs de la place Colonna, chez qui le « notaio de' malefizi » vint l'interroger sans pouvoir en tirer un aveu. Le Caravage s'appliqua à nier l'évidence : « Je me suis moi-même blessé en tombant dans la rue, je ne sais plus où. Personne n'était présent »; et, comme le magistrat le presse : « Je ne puis dire autre chose. » Son état empêcha qu'on le mît en prison, mais, sous peine de 500 écus d'amende, défense lui fut faite de quitter la maison où il se trouvait.

Il ne tint aucun compte de cette interdiction. Une fois remis, il s'empressa de quitter Rome. C'était plus prudent. Il est possible aussi qu'il ait été banni ; ses amis auraient évité ainsi qu'il fût frappé d'une peine plus forte. L'ambassadeur, inquiet au sujet d'une avance de 32 écus qu'il a faite au peintre, apprend à son maître l'exil du Caravage. Mais, ajoute-t-il, comme ce meurtre fut involontaire et que le Caravage a été grièvement blessé, on négocie son pardon qu'on espère obtenir (lettre du 26 mai 1607).

Dans l'incertitude, le premier soin du Caravage a été de se mettre à l'abri des sbires. Aucun endroit ne convenait mieux que Paliano [1]. C'était un des châteaux que les

1. L'envoyé de Modène, qui doit être bien informé et qui écrit à l'époque où se passent les faits relatés par lui, indique Paliano.

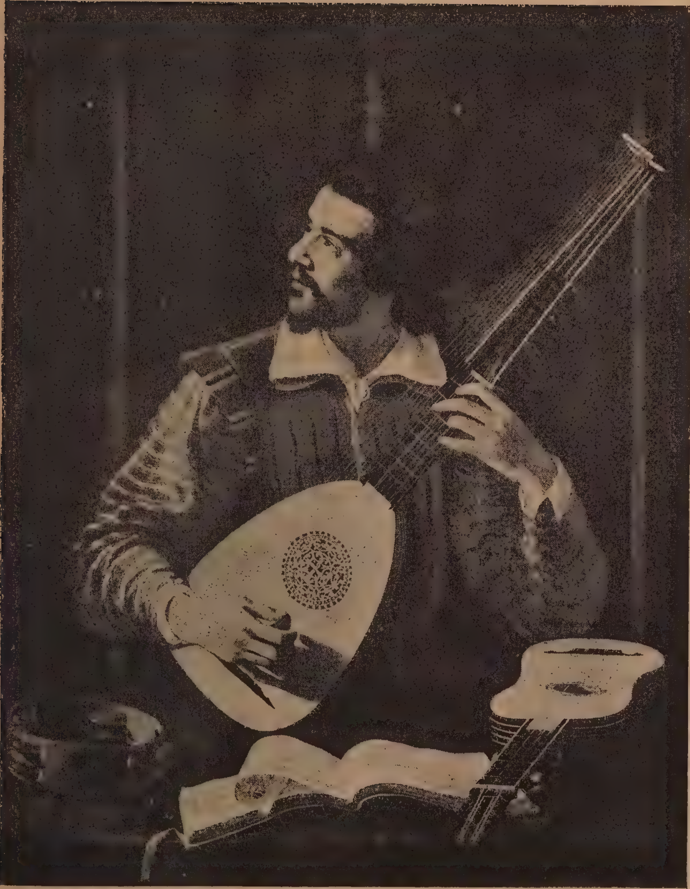


Photo Alinari.

LE JOUEUR DE THÉORBE

(Turin. Pinacothèque.)

Colonna possédaient sur ces territoires de la Sabine qui, au cours des siècles, avaient été le théâtre de leurs luttes avec les papes. Il était difficile de trouver des protecteurs plus indépendants et moins respectueux des ordres du Vatican, si le cas se présentait. Le Caravage put, libre d'inquiétude, se remettre à travailler. Il exécuta une *Madeleine* et un *Repas d'Emmaüs*, qu'il fit vendre à Rome. Suivant Mancini, l'argent que le Caravage toucha lui permit de gagner Naples. L'envoyé de Modène nous dit que l'artiste avait d'abord pensé se rendre à Florence et peut-être à Modène.

A un homme d'humeur batailleuse tel que le Caravage Naples convenait parfaitement. Il s'y rencontrait avec le terrible Belisario Correnzio qui réussit à faire fuir tous les artistes dont il redoutait la concurrence. Le chef de l'école napolitaine avait des soldats à son image. Cependant il semble que le Caravage ait pu travailler en paix. Il est vrai qu'après les derniers événements de Rome, il arrivait précédé d'une telle réputation qu'on hésitait à l'attaquer. On lui témoignait plus de déférence qu'on n'en montrera à un être doux et paisible comme le Dominiquin. De plus, il avait un garde du corps propre à inspirer le respect, un jeune Bolonais, Leonello Spada, qui, à Rome, lui avait voué une admiration fanatique au point de l'imiter dans sa manière de peindre et dans ses allures. Spada le suivit à Naples et enfin à Malte.

Bellori et Mancini parlent de Zagarolo, un autre château des Colonna dans la même région. Baglione fait mention de Palestrina.

Les Napolitains se tinrent donc tranquilles. C'est pendant ce premier séjour, avant le voyage à Malte, que le Caravage exécuta une série de tableaux religieux : Le *Reniement de saint Pierre* à la Chartreuse de San Martino ; la *Flagellation* à San Domenico Maggiore ; les *Sept œuvres de la miséricorde* au Monte della Misericordia ; enfin la *Résurrection* du Christ à Sant'Anna de' Lombardi.

Il est difficile de préciser les dates extrêmes du séjour de Merisi à Naples. Mais nous savons par l'envoyé de Modène que l'artiste se trouvait à Paliano à la fin de septembre 1606. C'est au plus tôt le mois suivant qu'il se rendit à Naples. On peut présumer qu'il passa dans cette ville la plus grande partie de 1607. Les lettres du diplomate vont jusqu'au 20 août 1607. La dernière nous l'apprend, « actuellement on négocie la grâce du Caravage, et, sitôt qu'elle sera accordée, il reviendra ». Dans l'attente de son pardon, Merisi avait tout intérêt à ne pas trop s'éloigner de Rome. D'autre part, il faut qu'il ait eu le temps matériel d'exécuter les tableaux dont nous venons de parler et dont l'un, les *Sept œuvres de la miséricorde*, est de grandes dimensions et comprend de nombreux personnages.

Ce fut à la fin de l'automne 1607 qu'il s'embarqua pour Malte. Le motif qui put le décider à ce voyage, périlleux à cause des Barbaresques, il faut le chercher dans ce fait que sa grâce fut sinon refusée, du moins différée. Le Caravage perdit patience. Il quitta Naples, où il ne rencontrait pas les appuis si précieux qui lui avaient valu la rémission de tant de fautes. Au lieu des Mécènes

compétents et enthousiastes de la cour pontificale, il trouvait des Espagnols avares et préoccupés de faste matériel, et une noblesse qu'une longue pratique n'avait pas disposée, comme la romaine ou la florentine, à l'amour des arts. Malte, dont on parlait certainement beaucoup, avait de quoi retenir son attention. Ce voyage allait satisfaire ses goûts d'aventure ; il était sûr d'avoir à Malte des travaux à exécuter, alors qu'à Naples, après avoir achevé les commandes qu'on lui avait confiées, il risquait de rester inoccupé.

A Rome quelque dignitaire de l'ordre, par exemple le commandeur Zambeccari qui, d'après Malvasia, s'intéressait à son ami Spada, avait dû lui donner des indications et lui dépeindre l'activité qui régnait à La Valette, la nouvelle capitale de l'île. Depuis soixante-quinze ans, les chevaliers de Saint-Jean-de-Jérusalem avaient pris possession de l'île que Charles-Quint leur avait donnée pour les dédommager de la perte de Rhodes tombée aux mains des Turcs. En 1566, le grand maître Jean de la Valette avait fondé la ville qui porte son nom, sur la baie où se trouvait déjà Borgo dont les Turcs n'avaient pas réussi à s'emparer, l'année précédente. La nouvelle ville s'était développée et embellie très rapidement. On l'avait entourée de remparts propres à décourager les tentatives des Turcs. De beaux édifices avaient été construits, la plupart par un architecte Maltais, Girolamo Cassar : le palais du grand-maître ; les *auberges* des nations, c'est-à-dire les palais où les Chevaliers habitaient, groupés suivant la langue parlée ; enfin la cathédrale San Gio-

vanni. Mais ces bâtiments étaient sans décoration ; il n'y avait pas de peintre qui jusqu'alors se fût aventuré dans cette île lointaine, véritable avant-poste de la chrétienté en face des infidèles.

L'ordre de Saint-Jean était riche. Le grand-maître actuel, Alof de Wignacourt, élu en 1601, homme énergique et entreprenant, marchait sur les traces de La Valette. Il n'était pas douteux qu'un artiste aussi réputé que le Caravage fût reçu avec joie et récompensé en conséquence. Il y avait à gagner non seulement de l'argent mais aussi cette noblesse que Rome n'avait pu donner à l'artiste. Le titre de chevalier était tentant ; je pense que le Caravage ne l'a pas seulement désiré, comme le raconte Sandrart, uniquement pour pouvoir se mesurer plus tard avec le Chevalier d'Arpin qui l'avait traité en roturier et lui avait refusé une réparation par les armes. Bellori indique que le but principal du voyage fait par Merisi avait été d'obtenir la croix ; Baglione et Mancini n'en soufflent mot. Je crois que c'était seulement une des raisons qui le déterminèrent. Chevalier de Malte, ayant travaillé pour l'ordre saint, il pourrait rentrer en grâce auprès du Saint-Père, du pape Borghèse si bienveillant pour lui. Le grand-maître de Malte serait un excellent avocat. On peut penser aussi que cet artiste, qui avait l'âme d'un chrétien fruste et sincère, désirait racheter ses fautes, en combattant sur les galères de l'ordre.

Nous ne possédons pas de renseignements sur le voyage de Naples à Malte. On ignore si le Caravage se rendit à La Valette directement ou s'il séjourna en Sicile d'abord.

Pl. VII.



Photo Alinari.

HOMÈRE

(Venise. Académie.)

M. Virgilio Saccà qui, sur le séjour du peintre en Sicile, a fourni de précieuses indications, ne serait pas éloigné de croire que le Caravage s'est arrêté quelque temps à Messine. Tous les navires qui faisaient le trajet touchaient à ce port. De plus, à Messine, les chevaliers de Saint-Jean avaient un prieuré.

Des endroits où le Caravage a vécu, c'est certainement Malte qui a le mieux conservé la physionomie qu'elle avait alors. Du pont du paquebot, le voyageur moderne a la rare fortune de contempler un panorama peu différent de celui que vit Merisi en arrivant. L'île rocheuse, toute blanche, et dont la rare végétation se dissimule, semble un gigantesque amoncellement de pierres qui s'étage vers l'horizon. La Valette, construite à flanc de rocher, se présente, ceinte de ses remparts. Ses maisons blanches, aux toits en terrasse, ne se distinguent pas les unes des autres et forment comme d'énormes blocs compacts que séparent les coupures des rues. Tout ce qui peut rappeler la vie actuelle est caché par les remparts, par les jetées, ou se perd dans l'ensemble du tableau.

Sur la vie du Caravage à Malte et sur les aventures dont il fut le héros, nous sommes obligés de suivre la tradition et de faire crédit aux biographes. Peut-être le jour où les Archives de Malte seront accessibles[1], y trouvera-t-on

1. En avril 1914, je me suis présenté aux archives de Malte. Avec une parfaite courtoisie, le directeur m'apprit que la consultation des papiers de l'ordre de Saint-Jean-de-Jérusalem était impos-

des pièces[1] qui permettront d'éclairer certains points obscurs de l'existence que l'artiste mena dans l'île. A leur défaut, la version de Baglione et de Bellori paraît vraisemblable et s'accorde avec ce que nous savons du caractère de l'artiste. Au début, tout alla pour le mieux. Le grand-maître de Wignacourt, heureux de recevoir un artiste d'une telle réputation, lui commanda son portrait ou plutôt ses portraits, car il y en a deux : l'un est au palais du gouverneur à La Valette, le Louvre possède l'autre. Wignacourt satisfait aurait fait l'artiste chevalier de grâce[2]. Il aurait même accordé la même distinction à Leonello Spada, qui du moins s'en vantait à Bologne sans être cru, nous assure Malvasia.

Le Caravage aurait exécuté par la suite les tableaux

sible faute de classement. Il n'y avait pas à insister. Je signale un état de choses regrettable, en souhaitant que le gouvernement britannique, à défaut des autorités locales, y mette fin. On en est d'autant plus frappé en arrivant d'Italie, où les dépôts d'archives, sont entre les mains de fonctionnaires compétents et d'une obligeance extrême.

1. J. Delaville Le Roulx (*Les Archives.... de l'ordre de Saint-Jean*.. Paris, 1883, p. 64) plus favorisé que moi, puisqu'il a pu consulter ces archives, alors en ordre, fait allusion à des documents concernant le Caravage, qu'il aurait copiés.

2. Les chevaliers de grâce étaient ceux d'origine roturière, par opposition aux chevaliers de justice, titre réservé aux gentilshommes qui avaient fait leurs preuves à la suite d'un procès de noblesse. On les distinguait à certaines différences dans le costume. Le Caravage fut-il créé même chevalier de grâce? C'est une question que se pose M. Saccà. Les recherches qu'il a fait faire à Rome auprès du chancelier actuel de l'ordre et aux Archives de Malte n'ont pas permis de retrouver le Caravage. Il suppose que le peintre a peut-être été rayé des listes après ses incartades.

qui se trouvent à la cathédrale S. Giovanni : le *Saint Jérôme* et surtout la grande *Décollation de saint Jean.* Bellori nous raconte que le Caravage mit tout son talent à peindre cette immense toile et qu'il y travailla avec beaucoup d'ardeur. La *Décollation* est en effet une œuvre maîtresse. L'enthousiasme de Wignacourt fut à son comble. Nous ne savons combien le tableau fut payé, mais nous connaissons les présents que son auteur reçut à cette occasion : un collier d'or et deux esclaves turcs.

Dans l'aisance, entouré de considération, le Caravage aurait pu attendre tranquillement le moment où le pape lui aurait permis de rentrer à Rome, mais son caractère l'avait voué à une existence agitée.

La disgrâce vint soudain. Son œuvre terminée, inoccupé et ayant le loisir de commettre de nouvelles sottises, Merisi se prit de querelle avec un chevalier, et un chevalier de justice, très noble, très entiché de sa noblesse. Le Caravage, habitué à des protecteurs dont la bienveillance allait jusqu'à la faiblesse, croyait trouver le grand-maître dans des dispositions analogues. Mais Wignacourt, que Maurice Maindron compare à un moine guerrier, n'était pas précisément un homme commode ; il n'en a pas l'apparence sur ses portraits. Il donna raison au chevalier de justice et il fit jeter le Caravage en prison. De son côté, Spada qui, pour imiter son maître et ami, s'était rendu insupportable, trouva moyen d'enlever une belle esclave maure, délices d'un chevalier, et de s'enfuir avec elle.

Quant à Merisi, l'épisode qui suit, tel que le racontent les biographes, semble tiré d'un roman feuilleton et nous

fait évoquer *Monte-Cristo.* Une nuit il s'évade de sa prison en escaladant les murs ; il se sauve sur une frêle barque et il gagne la Sicile. Dans la réalité, il est possible que le grand-maître, après quelques semaines de cachot, l'ait fait embarquer pour la Sicile.

Sauf dans ses grandes lignes, le séjour que le peintre fit en Sicile est pour nous enveloppé de mystère. M. Saccà nous dit que cet artiste fut continuellement suivi par des spadassins aux gages du chevalier de Malte qu'il avait offensé. Ils ne lui laissaient pas de répit; plusieurs fois même ils l'auraient blessé au visage. Cette poursuite le maintenait dans une perpétuelle agitation. D'après des renseignements peu précis et d'origine sicilienne, il aurait dû souvent se cacher, changer de nom et s'enfuir. J'ignore sur quels documents M. Saccà se base pour nous dépeindre ainsi la vie que mena le Caravage en Sicile. Une objection se présente immédiatement à l'esprit. Comment accorder cette existence cachée et inquiète avec les œuvres qu'exécuta le Caravage ? On le verra, ce séjour qui n'excéda pas quinze à dix-huit mois, fut employé à des travaux nombreux et importants. Le Caravage conclut des marchés avec des communautés religieuses; il exécute pour elles des toiles de grande dimension ; même en supposant un travail hâtif, — les toiles de Messine donnent cette impression, — on se demande comment il aurait pu arriver à son but en se déplaçant sans répit et en se dissimulant. On peut imaginer qu'il se soit caché dans un couvent, mais c'est tomber en pleine fantaisie.

Pl. VIII.



Photo Anderson.

TÊTE DE MÉDUSE

(Florence. Musée des Offices.)

D'autre part, M. Saccà qu'étonne le nombre de ces œuvres peintes en si peu de temps, suggère l'idée que le Caravage aurait pu apporter avec lui des toiles déjà terminées et qu'il les aurait vendues en Sicile [1]. Cette hypothèse me semble difficile à accepter, surtout si l'on s'en tient à la version de Baglione et de Bellori, celle du Caravage quittant Malte précipitamment. Elle n'aurait de vraisemblance que si le Caravage avait été tout simplement expulsé de Malte ; il aurait pu partir avec ce qu'il possédait. Pourtant, n'ayant pas séjourné à Malte très longtemps, occupé dans cette île par des travaux importants, comment aurait-il pu entreprendre d'autres œuvres ? Il faut, je crois, jusqu'à preuve du contraire, se borner à admettre que les œuvres qui sont en Sicile ont été exécutées sur place dans l'espace de moins d'un an. Une production aussi rapide et aussi abondante surprend certainement, mais elle n'est pas impossible. Logiquement, il s'ensuit que le Caravage a pu travailler en paix et que l'ordre de Saint-Jean ne l'a pas persécuté. La ville où il a séjourné le plus, — le nombre des œuvres qu'il y a laissées le prouve, — c'est Messine. Or Messine possédait un grand prieuré de l'ordre. Se fixer dans cette ville

1. M. Saccà cite à ce sujet, sans d'ailleurs lui donner plus d'importance qu'il ne convient, une tradition orale répandue parmi le clergé de San Giovanni decollato, une église de Messine qu'ornait une toile du Caravage, la *Décapitation de saint Jean*. Le peintre, obligé de quitter Messine, aurait donné ce tableau à son hôtelier à titre de reconnaissance ou de dédommagement pour le crédit accordé. A son tour, l'aubergiste aurait vendu ou donné le tableau à l'église.

sans être assuré des bonnes dispositions des chevaliers eut été d'une grande imprudence : c'était simplement se jeter dans la gueule du loup. Vraiment, la vie du Caravage contient assez de romanesque sans qu'il soit nécessaire d'en ajouter.

L'artiste débarqua à Syracuse sans grandes ressources, mais, sur sa réputation, on le chargea d'exécuter une grande composition, les *Funérailles de sainte Lucie*, pour l'église consacrée à cette sainte. Ensuite, il se rendit à Messine où, on l'a vu, il peignit plusieurs tableaux qui, par miracle, ont échappé aux catastrophes postérieures.

A cette époque, Messine jouissait d'une grande prospérité. Son port était très florissant. La noblesse, les commerçants, les couvents étaient riches et payaient avec générosité. C'étaient d'excellents clients. Merisi reçut vite de nombreuses commandes, car on peut supposer qu'en dehors des toiles abritées maintenant au dépôt du musée, le Caravage mit la main à d'autres œuvres. Quand on songe qu'il resta à Messine neuf à dix mois au plus, c'est-à-dire la plus grande partie de l'année 1608, on est émerveillé d'une telle activité. D'ailleurs, à mon avis, les toiles que l'on voit au dépôt du musée décèlent la précipitation avec laquelle le Caravage travailla. Je m'efforcerai de prouver cette hâte en étudiant les œuvres.

Le Caravage fut-il aidé? La question se pose naturellement. Si l'on considère la brièveté du séjour que ce peintre fit à Messine, on est tenté de répondre par l'affirmative, mais sans preuves. D'élèves à proprement parler,

Merisi n'en eut jamais; ce n'était pas un chef d'atelier comme les Carrache. Son compagnon Spada qui, lui aussi, s'était enfui de Malte, ne paraît pas l'avoir suivi en Sicile. Il aurait eu recours à des artistes locaux. Il y avait à Messine quelques peintres obscurs parmi lesquels le Caravage avait réussi à s'imposer sans effort. Cependant certains étaient assez habiles pour peindre sous sa direction et d'après son esquisse.

La principale source d'informations sur le séjour du Caravage à Messine est le livre d'Hackert, *Memorie dei pittori messinesi* (Naples, 1792), auquel l'article de M. Saccà ajoute de précieux renseignements. La première commande fut donnée au Caravage par le sénat; ce fut celle de la *Nativité* pour l'église des Capucins. Elle lui aurait été payée mille écus, somme indiquée par Hackert. M. Saccà, en dépouillant aux Archives les années 1608, 1609, 1610 du registre de comptabilité appelé *tavola pecuniaria,* n'a retrouvé aucune mention du Caravage. Sur l'*Ecce homo* peint pour l'église S. Andrea Avellino et sur la *Mort de saint Jean* destinée à l'église S. Giovanni decollato, les renseignements manquent. Mais il est à peu près certain que ces deux œuvres s'intercalent chronologiquement entre la *Nativité* et la *Résurrection de Lazare* qui vient vraisemblablement en dernier lieu, si l'on se réfère aux dates que donnent un précieux document publié par M. Saccà.

Ce tableau ne fut pas commandé par ordre de la congrégation des *Crociferi* dont il devait orner l'église, mais par un négociant génois fixé à Messine, Giovanni Bat-

tista de Lazzari. Par un acte du 6 décembre 1608, ce commerçant s'engage à construire à ses frais la chapelle principale des Crociferi et à la décorer d'un tableau. Le sujet est indiqué vaguement : la Vierge, saint Jean et d'autres saints doivent être représentés. Mais un tel programme ne plut sans doute pas au Caravage qui s'inspira peut-être du nom de son client. Il peignit une *Résurrection de Lazare.* Il ne peut y avoir d'erreur sur le tableau, car l'acte qui relate la remise aux Crociferi le 10 juin 1609 existe aussi.

Dans cet acte, il y a un détail que M. Saccà souligne avec raison. Le Caravage est désigné comme chevalier de Malte : *frà Michelangelo Caravaggio militis gerosolomitanus,* est-il dit dans un langage latino-italien qui offense les lois grammaticales les plus élémentaires. Faut-il voir là un semblant de preuve ? A Messine, où il y avait un grand prieuré de l'ordre, il semble difficile que le Caravage ait pu se parer d'un titre auquel il n'avait pas droit, d'autant plus que, M. Saccà nous l'apprend, le receveur de l'ordre à Messine, frà Orazio Torriglia, était en rapports d'affaires continuels avec Lazzari.

Outre les quatre compositions dont je viens de parler, il est à supposer que le Caravage a travaillé pour des amateurs ou des marchands. Un document tiré des archives d'une famille noble de Messine et publié par M. Saccà nous permet cette supposition : nous apprenons qu'un certain Nicolao de Giacomo a commandé au Caravage quatre tableaux sur des sujets tirés de la Passion du Christ. L'un de ces tableaux est déjà terminé, le peintre

s'engage à livrer les autres au mois d'août ; l'année n'est pas indiquée, mais ne peut être que 1608.

Cette note, sorte de memorandum rédigé par Nicolao de Giacomo, nous renseigne aussi sur les prix que touchait le Caravage. Avec lui, remarque M. Saccà, il ne semble pas qu'on passait des contrats : il exécutait le tableau, l'apportait et se faisait payer. Pour la peinture dont Giacomo avait déjà pris possession, l'artiste avait touché 46 onces d'or (environ 586 francs). On a vu que pour la *Nativité* des Capucins il avait reçu mille écus. Pour l'époque, c'étaient de beaux prix.

Bien payé, considéré comme un très grand peintre, le Caravage pouvait penser qu'il avait conjuré le mauvais sort. Il n'en était rien. L'artiste dut quitter Messine dans des conditions mystérieuses ; suivant les uns, ce fut pour échapper à la persécution du terrible chevalier de Malte ou d'un autre ennemi qu'il avait offensé et qui aurait découvert son refuge en jurant vengeance [1] ; suivant d'autres, Hackert notamment, il se serait querellé avec un personnage d'humble condition, un simple maître d'école, et il l'aurait blessé grièvement. Des deux hypothèses, la seconde me paraît la plus vraisemblable.

Je suggère une troisième explication moins dramatique. Le Caravage n'avait pas l'intention de se fixer à Messine et il voulait revenir à Rome pour y retrouver

1. Ce sont les traditions siciliennes, dont M. Saccà s'est peut-être un peu trop inspiré, qui parlent de ce sombre chevalier de Malte. Baglione fait allusion à un ennemi quelconque. Bellori dit que la peur poussa le Caravage à errer en Sicile, puis à quitter cette contrée pour regagner Naples.

ses protecteurs et ses amis. Nous savons que l'on s'occupait de sa grâce; le cardinal Gonzaga s'y employait utilement. Apprenant que son pardon était proche, le Caravage regagna l'Italie. Auparavant il passa par Palerme pour s'acquitter d'une commande qui lui avait été faite.

Son séjour à Palerme ne fut pas très long, le temps sans doute d'exécuter la grande *Nativité* qui se trouve à l'Oratoire Saint-Laurent. Ce séjour eut lieu au début de 1609, au plus tard pendant le printemps.

De Palerme il partit pour Naples. Au sujet des événements qui vont suivre, nous sommes obligés de nous fier, sans contrôle possible, au récit des biographes, particulièrement de Bellori. Ils donnent des indications précises : Le Caravage pensait demeurer à Naples pour y attendre la grâce qui lui permettrait de rentrer à Rome. Redoutant toujours la colère d'Alof de Wignacourt, il lui envoya un tableau représentant une *Hérodiade* à mi-corps avec la tête de saint Jean dans un bassin.

Mais le malheureux avait accumulé sur sa tête des haines auxquelles il lui était difficile d'échapper et, au besoin, il en aurait suscité de nouvelles. Un jour, à la porte d'une auberge, il se trouva enveloppé dans une bagarre ; ses agresseurs le maltraitèrent, et le blessèrent au visage au point de le défigurer. Dès qu'il fut rétabli, apprenant que le cardinal Gonzaga avait obtenu sa grâce, il voulut revenir à Rome. Il affréta une felouque, il s'embarqua avec son bagage et l'argent qu'il avait gagné en Sicile.

Le navire, au lieu de déposer son passager dans un des ports de la région romaine, à Terracine ou à Civita Vecchia, remonta plus au Nord et aborda au littoral de la Maremme toscane, aux environs d'Orbetello. On se demande la raison de ce détour. Il faut supposer, — ce mot revient continuellement quand on parle du Caravage, — que la tempête ait rejeté la felouque au Nord, ou bien que l'artiste, peu confiant dans la nouvelle de sa grâce, ait choisi, pour débarquer, un des Présides espagnols d'où il pouvait, suivant la tournure des événements, rentrer dans les Etats pontificaux ou gagner la Toscane proche. Ou bien encore, craignait-il qu'une embuscade l'attendît dans un des ports de la Campagne.

Il ne put cependant échapper au malheur. En mettant le pied sur la plage, il fut appréhendé par des sentinelles espagnoles [1] qui avaient mission d'arrêter une autre personne et qui se trompèrent. On le mit en prison où on le tint pendant plusieurs jours. Quand l'erreur fut reconnue et qu'on le rendit à la liberté, la felouque avait disparu, emportant tout ce qu'il possédait. Il n'avait plus rien. Il était pauvre comme le jour où il était arrivé à Rome, jeune et confiant dans son avenir, comme le jour où, après son évasion de Malte, il avait débarqué à Syracuse.

1. Ces localités de la petite presqu'île dominée par le Mont Argentario, Orbetello, Santo Stefano, Port'Ercole, comptaient, comme je l'ai indiqué, parmi les Présides espagnols et avaient été considérées comme des points stratégiques de la plus grande importance. Philippe II y avait entrepris des fortifications considérables qu'on achevait à l'époque où le Caravage mourut et qui subsistent encore aujourd'hui (Cf. C.-A. Nicolosi, *Il litorale maremmano, Grosseto, Orbetello*. Bergame, 1910).

On comprend quelle agitation et quel désespoir le saisirent. Mais il n'était pas de ceux qui se laissent accabler par le sort. Il se releva et son parti fut vite choisi. C'était une nouvelle épreuve après tant d'autres qui avaient été plus pénibles et qu'il avait surmontées. La prison était le pire des maux; une fois encore, il y échappait. Le vagabond reprit sa route le long de la mer. Les yeux fixés sur les flots, il essayait de retrouver à l'horizon le navire qui avait à bord toute sa fortune. Mais la felouque légère et rapide se trouvait maintenant hors de vue.

Tout entier à son idée fixe, le Caravage marchait, sans prêter attention à la fatigue et à la chaleur. On était à ce moment sous le signe du Lion, au plus fort du mois d'août. Le soleil accablait le malheureux. De plus, en été, dès la tombée de la nuit, le mauvais air règne sur ces rivages marécageux. Les fièvres saisirent Michel-Ange Merisi. Arrivé à Port' Ercole [1], il dut s'aliter et quelques jours après il expira : « Il mourut mal comme il avait mal vécu. » Telle est la conclusion sans pitié de Baglione.

Au musée des Offices, il existe un portrait (Pl. I) que certains contestent et qui nous montre le Caravage dans les dernières années de sa vie. Il est intéressant de le comparer avec celui de Budapest. Il semble qu'on retrouve dans l'un et dans l'autre certaine ressemblance

1. Les biographes ne nous disent pas le nom de l'endroit où le Caravage a débarqué. C'est certainement un des points de la presqu'île d'Orbetello, Porto Santo Stefano, Port'Ercole même où le Caravage serait revenu après cette fatale promenade.

Pl. IX.



Photo Anderson.

ALLÉGORIE DE L'ARCHITECTURE

(Rome. Galerie Spada.)

autant qu'elle puisse subsister à vingt-cinq ans de distance, après une vie aussi mouvementée. Une des deux toiles nous présente la physionomie d'un jeune homme de belle santé et de bonne humeur, au visage plein, à la mine épanouie; sur l'autre, nous apercevons l'expression morose et désenchantée, l'œil sans flamme d'un homme prématurément vieilli; la belle toison féminine tombant en boucles sur les épaules, est maintenant coupée : ce sont des cheveux raides, en désordre. Mais les traits sont pareils : même construction de la tête, même forme du nez. Si l'on tient le portrait de Budapest pour authentique, on peut considérer comme certain celui des Offices qui offre des particularités identiques.

L'arrivée du Caravage à Rome était attendue avec impatience. Trois années avaient apaisé bien des inimitiés. On avait oublié ses méfaits et on ne voyait plus en lui que le grand artiste aux fortes créations, dont l'influence se répandait. On s'apprêtait à fêter son retour. Aussi la nouvelle de sa mort causa-t-elle une désolation générale. Le cavalier Marin qui avait été des amis du Caravage, refléta bien le sentiment et l'esprit de son temps en des vers dont voici la traduction :

« Michel-Ange, la Mort et la Nature se sont conjurées
« contre toi. La Nature craignait d'être vaincue par toi
« dans les images que tu ne peignais pas mais que tu
« créais; la Mort brûlait de courroux parce que, autant
« sa faux détruisait de gens, autant avec usure ton pin-
« ceau en refaisait. »

D'ailleurs, la sympathie et l'admiration que les amis

du Caravage avaient pour lui, ne se manifestèrent que par des mots. On n'eut point l'idée d'aller, en un pieux cortège, chercher à Port'Ercole le corps de l'artiste pour le ramener à Rome, l'honorer en des funérailles solennelles et l'ensevelir au Panthéon, comme on avait fait récemment pour Annibal Carrache. On laissa le Caravage dormir son dernier sommeil sur cette plage perdue.

Cette fin du Caravage est, comme bien des points de sa vie, enveloppée de mystère. Nous devons, une fois encore, nous contenter des indications données par les biographes qui ont parlé par ouï-dire ; nous ne possédons pas le témoignage sûr de personnes qui auraient assisté aux derniers moments du Caravage. Les recherches que M. Saccà a fait faire sur les registres paroissiaux de Port' Ercole, n'ont pas permis de découvrir l'acte mortuaire du Caravage. On a simplement trouvé que, le 2 mai 1609, « un certain Michele mourut à l'hôpital et fut enseveli à Saint-Sébastien ». Ce Michele serait-il Michelangelo Merisi ? Les habitants de Port'Ercole n'étaient point des amateurs d'art. Ils pouvaient fort bien ignorer le nom et la réputation du Caravage. Lui-même, s'il est vrai qu'il était poursuivi et qu'il avait toutes raisons de se cacher, a pu ne pas donner son véritable nom. Pour accepter cette hypothèse, la date du 2 mai gêne davantage, car elle ne concorde pas avec celle que fixent approximativement les biographes, puisque, d'après eux, Merisi serait mort en août. En ramenant ce décès au mois de mai, les causes que l'on en donne, la trop grande chaleur et la fièvre, deviennent invraisemblables. On sait que la

malaria notamment ne règne qu'à partir de juin. Le correspondant de M. Saccà à Port' Ercole lui signale aussi une tradition suivant laquelle le Caravage aurait succombé au cours d'un combat.

De telles incertitudes ont remis à M. Saccà d'émettre une hypothèse audacieuse, qui, si elle n'est pas acceptable, mérite, à mon avis, d'être tout au moins exposée. M. Saccà estime que la mort du Caravage à Port' Ercole pourrait être une invention de l'artiste et de ses amis les plus dévoués, un moyen commode pour se délivrer de la persécution tenace du chevalier de Malte, son ennemi juré. M. Saccà fait remarquer qu'au XVIIe siècle des disparitions aussi mystérieuses ont eu lieu. Son principal argument, il le tire de la vie du Guerchin écrite par le frère de cet artiste et publiée par Malvasia dans la *Felsina pittrice*. Nous y voyons que le Guerchin fut lié d'étroite amitié avec Michel-Ange de Caravage, avec Leonello Spada. Or, Malvasia lui-même en fait la remarque, quand Merisi est mort en 1609, le Guerchin avait dix-huit ans et habitait Cento. Ce que dit Paolo Antonio Barbieri de son frère paraît invraisemblable ; raison de plus, déclare M. Saccà qui essaie d'en tirer une nouvelle preuve, Paolo Barbieri était trop bien informé de ce qui concernait l'existence de son frère intimement lié avec Spada, pour commettre une erreur aussi grossière. C'est donc bien après 1609 que le Guerchin a connu le Caravage, et celui-ci n'est pas mort à Port' Ercole.

M. Saccà cite, en outre, une anecdote tirée d'un livre

de Duchesne aîné, le *Museo di pittura e scultura* (Florence, 1839). D'après ce récit, le Guerchin arriva à Rome vers la fin du pontificat de Paul V, c'est-à-dire en 1621. Il se lia avec le Caravage alors au comble de la réputation et réussit à l'intéresser à son sort. Leur amitié ne dura guère ; jaloux et soupçonneux, Merisi ne tarda pas à prendre le Guerchin en haine. Il avait été choisi pour décorer la voûte de l'église de Lorette, mais les administrateurs de cette église, craignant ses audaces, résolurent de lui adjoindre le jeune artiste bolonais. Le Guerchin alla voir Merisi ; avec de grands ménagements, il lui apprit la décision de la fabrique de Lorette, et lui déclara qu'il ne serait que son aide. Le Caravage se mit en colère, prétendant que c'était une honte pour lui et qu'il refusait toute collaboration. Les commissaires de Lorette rompirent alors le contrat et s'adressèrent à Cristoforo Roncalli. M. Saccà s'est demandé où Duchesne aîné avait pris cette anecdote. C'est tout simplement chez Passeri dont les *Vies* forment un supplément à Baglione.

Il faut examiner les deux textes sur lesquels se base l'hypothèse de M. Saccà et les comparer aux autres sources d'information. Le seul qui fasse impression au premier abord est celui de Barbieri. Mais le frère du Guerchin a pu parler à la légère et citer un nom au hasard. Au reste, le passage qui concerne Merisi tient en sept mots : *Ebbe stretta amicizia con Michelangelo da Caravaggio.* De plus, quelle est la valeur d'authenticité de ce document que nous connaissons par Malvasia ? Même, si cette biographie n'est pas apocryphe, elle a été rédigée



Photo Alinari.

LA VIERGE ET SAINTE ANNE
(Rome. Galerie Spada.)

en 1666 par un homme qui vivait en Emilie. Son témoignage ne peut valoir ceux de Baglione, de Mancini, de Marino, contemporains du Caravage qui, sauf Marino, se trouvaient à Rome à l'époque de sa mort. Quant à Passeri, je n'estime pas qu'il faille attacher de l'importance à son récit. Passeri, lui aussi, vivait plus tard, dans la seconde moitié du XVIIe siècle. Comme les historiens de son époque, il a accueilli des on-dit, des anecdotes suspectes sans prendre la peine de les contrôler. Jusqu'à l'apparition d'un document probant, il vaut mieux, pour la date de la mort du Caravage, nous en tenir à la tradition, malgré ce qu'a de séduisant l'hypothèse de M. Sacca.

Je crois n'avoir pas exagéré en disant que la vie du Caravage fut très agitée et très émouvante. Il semble qu'une fatalité n'a cessé de peser sur cet artiste, qu'elle l'a poussé aux pires fautes et qu'elle l'a acculé aux plus grandes détresses en lui réservant, pour finir, une mort misérable. Esprit inquiet et insatisfait, il paraît souvent plus malheureux que coupable. L'œuvre d'un écrivain ou d'un artiste reflète parfois sa vie. Nous allons voir s'il en fut ainsi pour le Caravage.

SECONDE PARTIE

L'ŒUVRE

CHAPITRE PREMIER

LA JEUNESSE, 1583-1590

Les débuts. — La première manière. — L'évolution. — L'acquisition de la seconde manière.

L'étude du Caravage est compliquée en raison du grand nombre d'œuvres qui lui sont attribuées et qui ne sont pas de lui, bien que conçues d'après sa technique. Comme beaucoup d'artistes qui ont créé un genre et qui sont l'origine d'un courant artistique, il n'a pas eu d'élèves mais des imitateurs. Certains d'entre eux ont une grande valeur, — Ribera a subi son influence, — et l'on comprend que distinguer leurs peintures de celles du Caravage soit malaisé. Aussi a-t-on mis sous le nom de ce peintre deux fois plus d'œuvres qu'il n'a pu en exécuter au cours d'une existence assez brève ; en général, on lui a attribué toutes celles représentant des supplices terribles et des scènes de cabarets ou de corps de garde. Mais il est un fait : les imitateurs renchérissent toujours ; les tableaux

exécutés à la manière du Caravage atteignent généralement une violence et une grossièreté que ne présentent pas ses œuvres certaines.

C'est ce dont se sont avisés les historiens modernes plus circonspects, et c'est ce qui leur a permis en partie de séparer les vrais Caravage des faux. Depuis une trentaine d'années, ils travaillent à éclaircir une question passablement embrouillée. Ils ont ruiné des attributions consacrées. Par contre, MM. Cantalamessa, Roberto Longhi et Lionello Venturi ont fait d'intéressantes trouvailles en Italie et rendu son bien au Caravage.

Suivant Bellori, il aurait, dans sa jeunesse, séjourné à Milan, puis à Venise où il aurait surtout admiré et étudié Giorgione. Il débuta par des portraits et un de ses essais serait le portrait du musée de Budapest où il s'est représenté lui-même, plein de force et de gaîté.

A son arrivée à Rome, il était à même de se mesurer avec les artistes les plus réputés. Mais il n'arriva pas à se faire connaître de suite. Il n'est resté aucune des images de piété qu'il exécutait chez le peintre sicilien, ni des copies de tableaux religieux qu'il faisait pour lui-même, ni de ses premières toiles personnelles : un enfant qui pleure parce qu'il a été mordu par un lézard, un autre pelant une poire, le portrait (suivant Mancini) de l'hôte du Caravage. Enfin, Baglione cite un *Bacchus* que M. Breck pense avoir retrouvé à New-York chez M. Carl Glücksmann [1]. Le dieu, couronné de pampres, est cou-

1. *L'Arte*, 1910, pp. 468-469.

ché sous des grappes de raisin ; il attire l'une d'elles.

M. Beck vante les couleurs des grappes rouge-violet et jaune-vert, des feuilles vert sombre et d'une étoffe pendue qui est violet-bleu. La lumière, très chaude, dore le corps de l'enfant. La reproduction qui accompagne l'article de M. Beck permet de se rendre compte des qualités qu'il signale dans ce tableau, notamment la manière dont le Caravage a traité les fruits. Plus tard, il se proposera la figure humaine pour unique objet, mais, pour le moment, il observe et il traduit la nature avec amour.

Sa *Corbeille de fruits* de la pinacothèque ambrosienne à Milan montre le sentiment qu'il a de la beauté des choses humbles. Dans une corbeille rustique, des raisins blancs et noirs, des pommes, des poires, des figues s'étagent parmi des feuilles de pommier et de vigne. La délicatesse avec laquelle est roulée la feuille de figuier desséchée, le scintillement des gouttes d'eau sur les autres feuilles, le coloris des pommes, le brillant des grains de raisin, le ton de l'osier de la corbeille sont des détails charmants.

A cette époque, ni comme pose ni comme éclairage, l'artiste ne songe à modifier arbitrairement la nature. Il prend ses modèles comme ils se présentent à ses yeux. Voici ce que raconte Bellori : « Après avoir quitté le Cavalier d'Arpin, Merisi se mit à peindre à sa guise ; il ne regardait pas et il méprisait les Antiques et Raphaël. Un jour, comme on lui montrait les statues les plus célèbres de Phidias et de Glycon afin qu'il les étudiât, il ne répondit pas autrement qu'en désignant un groupe de plusieurs personnes, indiquant ainsi que la nature l'avait

Pl. XI.



Photo Alinari.

SAINT JEAN

(Rome. Galerie Doria.)

suffisamment pourvu de maîtres. Et, pour donner du poids à ses paroles, il appela une bohémienne qui passait par hasard dans la rue. Il la conduisit à son auberge et il la peignit disant la bonne aventure. Il figura aussi un jeune homme appuyant sa main gantée sur son épée et tendant l'autre main nue à la bohémienne qui la tient et l'examine. Dans ces deux personnages peints à mi-corps, Merisi traduisit si exactement la vérité qu'il parvint à prouver ce qu'il avait dit. »

Telle est la genèse de la *Diseuse de bonne aventure* (Pl. II) du Louvre, dont une réplique se trouve au Capitole à Rome. Les deux figures sont agréables : le jeune gentilhomme, au joli visage voluptueux, coiffé d'un chapeau à plumes noire et blanche, vêtu d'un pourpoint jaune à bandes noires, sa main sur le pommeau de l'épée ; la bohémienne à physionomie éveillée, qui lit plutôt dans les yeux que dans la main du gentil seigneur. C'est un délicieux tableau de genre où il y a plus de romanesque que d'observation. Il offre moins de maîtrise et de sûreté que l'œuvre précédente. Les qualités habituelles du Caravage, l'accent et le relief, font défaut.

Dans la technique du tableau, on sent l'influence des Vénitiens. Merisi leur a pris l'idée de ce genre de tableau avec des personnages à mi-corps. Comme coloriste, il les suit également. On peut dire, au reste, que l'élève fait honneur aux maîtres. A cet égard, le Caravage paraît très doué. Cependant, plus il avancera dans sa carrière, plus il atténuera le coloris de ses tableaux, et il finira

même par le supprimer dans ses dernières toiles où, seul, un détail çà et là attestera encore la virtuosité d'antan.

Plusieurs œuvres religieuses sont de cette époque, mais sans qu'on puisse dire si elles ont été exécutées avant ou après la *Diseuse de bonne aventure.*

La *Madeleine* et le *Repos en Égypte* appartiennent à la galerie Doria qui, avec la collection Spada, est la plus riche en œuvres juvéniles du Caravage. De ces toiles se dégage la conception un peu à la façon des primitifs, que le Caravage a eue toute sa vie de la peinture religieuse. Il interprète les scènes sacrées comme les Vénitiens continuaient d'ailleurs à le faire à la fin du XVI[e] siècle, après et malgré la réglementation de la contre-réforme, mêlant des personnages contemporains et des actions profanes aux épisodes religieux.

Sa *Madeleine* (Pl. III) (galerie Doria), pauvre fille des rues, sans beauté et sans finesse de lignes, à la chair grasse et blanche, aux cheveux d'un rouge acajou, est assise sur une chaise basse, le corps ramassé sur lui-même, les mains jointes sur les genoux. La tête a une pose qui est caractéristique chez le Caravage, comme le fait remarquer M. Lionello Venturi (Studî... *L'Arte*, 1910, p. 268) : elle est fortement penchée sur l'épaule gauche; l'autre épaule et la nuque forment une ligne à peu près droite; et le menton touche la poitrine. La sainte porte une somptueuse robe de soie jaune brochée à grands dessins, avec une jupe de dessous en soie grise

également brochée, qui dissimule ses pieds. A ses côtés, sur le carreau, sont figurés une carafe, un collier de perles, un bracelet, d'autres bijoux, chaque détail traité avec minutie. La lumière large et puissante s'abat de gauche sur le personnage, avive le blanc des chairs et celui plus cru du linge, le jaune et le gris des jupes. Point d'effet d'ombres, annonçant le clair-obscur des œuvres postérieures. Cet éclairage brillant, la beauté des étoffes dissimulent les défauts du tableau : visage inexpressif, corps tassé, robe posée comme une cloche, sous laquelle on ne devine pas les jambes.

Le *Repos en Égypte* (Pl. IV) figure dans la même collection. Nous ne savons pas s'il a précédé ou suivi la *Madeleine*. Baglione et Mancini se contredisent sur ce point. Cette toile, unique dans l'œuvre du Caravage, ne se rattache pas à celles qui viennent après. Au milieu d'un paysage composé d'une rivière bordée de roseaux et de fleurs, avec, comme second plan, un bouquet de bouleaux puis une prairie qui monte vers l'horizon, la sainte famille se repose sous un chêne. A droite, la Vierge, dans une pose identique à celle de la Madeleine, dort, son enfant sur son sein. De l'autre côté de l'arbre, saint Joseph, assis sur un ballot, présente une partie de musique à un ange qui, nous tournant le dos, son visage légèrement de profil, joue du violon. L'âne, la tête sur l'épaule de saint Joseph, écoute gravement.

La première impression produite par le tableau est fâcheuse. Les couleurs en sont en partie cause. Elles ne semblent pas s'être modifiées; elles ont tout leur éclat

qui ne paraît pas l'effet d'une restauration. Elles sont naturellement crues, acides, mal fondues : bleu-vert pour le paysage, acajou pour la chevelure de Marie, rouge éclatant pour son costume, violet lie-de-vin pour les habits de Joseph et jaune brun pour son manteau. L'inspiration du tableau associe le merveilleux et le vulgaire. L'ange a des jambes courtes, laides de forme ; avec ses cheveux blonds frisés formant une sorte de chignon, il a une physionomie banale. La Vierge est sans beauté, sauf de délicates mains effilées. Les personnages sont massés les uns contre les autres. Cependant un charme se dégage de cette œuvre, dû au sentiment naturaliste ingénu de l'auteur. Avec la patience appliquée d'un primitif, il a tracé les belles ailes d'oiseau qui ornent le dos de l'ange, les feuilles, les cailloux, le fiasque posé à terre, la partition que tient saint Joseph.

A cette série des premières œuvres M. Lionello Venturi rattache le *David* (collection Spada) qui est à rapprocher du *Repos en Égypte*. On y voit aussi un paysage, indiqué assez vaguement : au delà d'un bois, une ville ou un château avec une tour; à l'horizon une colline; un grand ciel nuageux domine le tout.

David, d'un bel embonpoint, est debout, la jambe gauche posée sur une pierre, le buste en avant et le bras gauche reposant sur sa cuisse. La tête a la pose remarquée déjà chez la *Vierge au repos* et chez la *Madeleine*. Le visage est banal et inexpressif. La lumière vient de haut et de droite; blanche, elle contribue à donner un aspect féminin à la chair grasse du corps. Ici encore, nous

trouvons un détail traité d'une façon réaliste et appliquée, la peau de mouton qui habille David.

Pareille exactitude caractérise la série d'œuvres qui marquent la transition entre la première et la seconde manière. Elles ont été peintes pendant les quatre ou cinq années qui séparent l'entrée du Caravage chez le cardinal del Monte de l'exécution des peintures pour Saint-Louis-des-Français. Avant de chercher à donner par des oppositions violentes de lumière et d'ombre une grande énergie à ses compositions, avant d'abandonner la clarté du jour pour essayer un éclairage artificiel, le Caravage peint des toiles de petite dimension, d'aspect coloré et gai ; ce sont pour la plupart des tableaux de genre, plutôt agréables que profonds, avec personnages à mi-corps ; ils se rattachent à la *Diseuse de bonne aventure.*

Ce serait tout d'abord, d'après les biographes, une *Scène de joueurs* : « Il figura, dit Bellori, un petit jeune homme naïf, les cartes en main, personnage en costume sombre, exactement copié sur le vif. En face de lui, se tourne de profil un jeune tricheur, une main appuyée sur la table de jeu ; avec l'autre main il tire une fausse carte placée dans sa ceinture par derrière. Cependant un troisième personnage, voisin du jeune homme, regarde les cartes de celui-ci. Avec trois doigts, il annonce les points à son complice vêtu d'un pourpoint jaune rayé de bandes noires, qui, en se penchant sur la table, présente son épaule à la lumière. »

Longtemps on a identifié cette œuvre avec des *Scènes* analogues qui se trouvent aux musées de Munich et de Dresde. Mais on les a rendues au Valentin dont le réalisme est bien plus brutal que celui du Caravage.

Le tableau auquel Bellori fait allusion, est celui qui a longtemps figuré dans la collection Sciarra à Rome [1]. A en juger par la reproduction (Photo Braun, nº 43-210), il n'a pas le caractère mélodramatique et outré des *Joueurs* de Dresde. Nous avons devant nous l'adolescent dont parle Bellori, non pas un précoce débauché, mais un fils de famille naïf au costume élégant. Son partenaire est vu de dos, mais il présente de profil un visage juvénile, qui joue la candeur; ses vêtements trahissent une splendeur passée. Un troisième personnage, grotesque dans son habillement (veste à longues raies, gilet à fleurs, gants troués), inquiétant par sa mine, complète l'ensemble.

Comme pendant aux *Joueurs*, le Caravage a peint une série de *Musiciens*. Suivant Baglione et Bellori, un de ses premiers tableaux pour le cardinal del Monte fut une *Assemblée de jeunes gens faisant de la musique*. Dans les diverses galeries d'Europe, diverses toiles représentant ce sujet ont été attribuées au Caravage, puis lui ont été retirées; c'est le cas du *Concert* du Louvre. En 1914, M. Filippo di Pietro a découvert à Florence chez le mar-

1. M. Posse, dans son article du *Lexikon* de Thieme, indique que ce tableau se trouve à Paris dans la collection du Baron de Rothschild. Il ne figure dans les galeries ni du baron Edouard, ni du baron Edmond de R. Je remercie MM. Stein et Blum, conservateurs de ces collections, qui ont bien voulu me renseigner

quis della Stufa un tableau qui correspond à la description des biographes.

Les autres tableaux de cette série offrent un seul personnage. Tous ont été retrouvés, sauf celui dont parle Baglione, où l'on voit un jeune homme jouant de la flûte, avec, près de lui, un vase de fleurs, dont le cristal reflète l'appartement. Ce n'est pas le « flûteur » gravé par Couché (*Galerie du Palais-Royal*), ni une toile de l'Ermitage qu'on avait cru pouvoir identifier, mais le personnage énigmatique qu'elle montre est plutôt une femme et joue du luth.

Une œuvre plus certaine est la *Joueuse de luth* (Pl. V) (collection Liechtenstein, Vienne). Une jeune fille habillée d'une robe de soie jaune, d'où sortent les manches et le col de sa chemise, est tournée de trois quarts, la figure de profil, un peu penché. Nous apercevons seulement son bras gauche, qui tient un théorbe dont joue sa main droite invisible. Sur la table placée devant elle et dissimulée par un tapis, se trouvent des albums de musique, un violon avec son archet et une flûte. L'intérêt de ce tableau tient, non dans le personnage médiocrement beau, avec seulement l'attrait d'une main remarquablement traitée, mais dans la lumière et le coloris.

Cette œuvre semble marquer l'apogée du Caravage comme coloriste. Il subit toujours l'ascendant des Vénitiens, non seulement de Giorgione et des maîtres de la première moitié du siècle, mais aussi de ceux qui vécurent à la fin de ce siècle. M. Lionello Venturi signale une autre influence, celle des Lombards du XVI[e] siècle aux

chaudes tonalités dorées : elle se manifeste dans une autre *Joueuse de luth* (Galerie Spada) en qui M. Venturi voit une sainte Cécile. Une jeune fille, d'opulente santé, vêtue d'une robe de soie jaune, joue du luth, la tête renversée. La facture est assez molle et l'on retrouve peu le Caravage, sauf dans les admirables mains qui, par leur position et leur mouvement, sont apparentées à celles du *Joueur de théorbe* (Pinacothèque de Turin) (Pl. VI).

Éclairé assez brutalement de gauche et regardant dans cette direction, un homme aux cheveux et à la barbe très bruns joue d'un long théorbe, devant une table que garnissent une guitare, un album de musique et un tambour de basque. Le costume de drap gris brun, avec manches de soie rayée et large col blanc, les divers objets sont traités avec plus de largeur, moins de minutie. Les contrastes d'ombre et de lumière sont plus accentués et donnent par exemple un relief saisissant aux mains du personnage. Cette toile indique parfaitement la transition entre la première et la seconde manière.

L'*Homère* de l'Académie de Venise (Pl. VII), qui termine la série des musiciens, doit appartenir à la période de maturité ; il est d'une conception plus large, plus synthétique. De la pénombre où se perdent ses contours, le corps se détache : la tête couronnée de lauriers se renverse et une lumière supérieure éclaire le visage. Homère, les yeux clos, joue du violon avec inspiration. Le Caravage montre qu'il était capable d'une pensée élevée et qu'il n'a pas su seulement peindre des bandits et des scènes terribles.



Photo Alinari.

LE MARTYRE DE SAINT PIERRE

(Rome. Sainte-Marie-du-Peuple.)

Antérieurement à *Homère,* que nous ne pouvions séparer de la série des musiciens, le Caravage avait donné plusieurs œuvres.

D'abord, une tête de Méduse (Pl. VIII)[1], peinte sur un bouclier de tournoi, qui, suivant M. Ricci, portait auparavant une peinture semblable. C'est une œuvre de jeunesse, à en juger par la modération du clair-obscur, la facture minutieuse des détails, et, dans sa violence, le peu d'expression de la tête de Méduse.

Exécutée vers 1590 pour le cardinal del Monte, cette peinture fut offerte vraisemblablement en cadeau de mariage à Cosme de Médicis qui épousait Marie-Madeleine d'Autriche. C'est ce qui explique sa présence aux Offices.

A cette période se rattachent plusieurs portraits qui ont disparu, ceux des frères Crescentii, celui de l'artiste qui a figuré dans la collection du Régent et dont une mauvaise gravure de Couché nous a conservé imparfaitement le souvenir. Le peintre, en haillons, tourne le dos, mais son image est reflétée par un miroir. Le portrait du cavalier Marin cité par Bellori est postérieur, puisque le poète ne vint à Rome qu'en 1600. Cette œuvre se trouverait chez le prince de Fondi, près de Naples.

Le tableau intitulé *Allégorie de l'architecture* (Pl. IX) pourrait être également un portrait. Il montre une jeune femme à mi-corps, la gorge nue, vêtue d'une robe verte, un voile blanc sur la tête. M. Lionello Venturi[2]

1. Corrado Ricci, *Vita d'Arte*, 1908, p. 8-10.
2. *Studî*, l'Arte, 1910, p. 27.

critique justement les couleurs : le vert du costume ne s'harmonise pas avec les « chauds reflets rouge-jaune » du visage, qui sont « antipathiques ». Peut-être cet effet est-il augmenté par les détériorations, « mais le maître se révèle dans les yeux qui, dans ce portrait, constituent l'œuvre d'art par l'étincellement de vie et de malice. »

Le Caravage a fait des progrès dans la conquête de l'expression. Ce même éclat du regard se retrouve dans le petit portrait du musée de Berlin qui représente une jeune femme, peut-être une courtisane romaine du nom de Phyllis. Sous une chevelure brun roux, le visage est en pleine lumière ; les yeux, un peu à la chinoise, ont une expression féline. La gorge est écrasée par un corset extérieur rayé de bandes dorées. Les bras sont cachés par les larges manches de la chemise ; de sa main gauche, Phyllis place des fleurs d'oranger dans son sein. Suivant M. Posse, dans le dernier catalogue du musée de l'empereur Frédéric, cette œuvre appartiendrait à la seconde manière du peintre. Je ne le crois pas ; l'exactitude minutieuse avec laquelle sont traités les ornements du corset, les bijoux et le bouquet de fleurs, est, sauf de très rares exceptions (les *Pèlerins d'Emmaüs*, de la National Gallery, par exemple), propre à la période des débuts ; de même, l'éclairage sans effets d'ombres.

Je n'estime pas non plus que *la Vierge et sainte Anne* (galerie Spada) (Pl. X) soit de la seconde manière du Caravage, comme le pense M. Lionello Venturi avec qui je suis d'accord pour reconnaître l'authenticité et la beauté de cette toile. Elle laisse une impression inoublia-

ble. Elle occupe une place à part non seulement dans l'œuvre de son créateur, mais aussi dans l'art italien de cette époque. Le Caravage a simplement montré deux humbles ouvrières dans un pauvre intérieur. Sainte Anne, coiffée d'un grand voile blanc, dévide un écheveau ; elle surveille sa fille qui exécute un ouvrage de dentelle ou de couture en se servant d'un coussinet posé sur ses genoux. Sainte Anne est de physionomie austère ; au terme d'une vie pénible, elle sait tout le prix du travail et n'admet pas qu'on perde son temps. La Vierge est une enfant d'une quinzaine d'années, une fille du peuple ni jolie ni fine, mais vaillante et préparée à une existence toute de labeur.

Les couleurs (le blanc des linges, le marron de la robe de sainte Anne, le lie de vin du costume de la Vierge et le roux de sa chevelure) ne sont plus aussi vives que dans tel tableau précédent, la *Joueuse de luth* Liechtenstein par exemple, mais la gamme des tons est plus variée que dans les œuvres postérieures où, comme le dit M. Venturi, le Caravage va « réduire la variété de ses teintes en les subordonnant au clair-obscur de façon à rendre ses tableaux presque monochromes[1] ».

Ce tableau est l'exemple le plus parfait de l'art du Caravage, avant que cet art subisse une complète évolution.

1. *L'Arte*, 1910, p. 272.

CHAPITRE II

LA PÉRIODE ROMAINE (suite), 1590-1606

Les œuvres de la seconde manière. — Les œuvres religieuses : Peintures d'ensemble et œuvres isolées. — Les œuvres profanes : Mythologie. Portrait.

Après avoir été un coloriste dans sa jeunesse, le Caravage arriva à réaliser une peinture presque monochrome : dans certaines de ses dernières œuvres, au milieu d'un ensemble grisâtre, une seule tonalité fait tache. Il abandonna le plein-air pour une lumière projetée et concentrée qu'il remplaça à son tour par une lueur crépusculaire et diffuse, celle qui emplit ses grandes compositions de Malte et de Syracuse.

Ses premières œuvres indiquent sa volonté de combiner et de diriger les effets d'éclairage, mais, pour prendre des exemples dans le *Repos en Égypte* et dans la *Madeleine*, il n'use pas encore des ombres fortes qui font leur apparition notamment dans le *Joueur de théorbe* (Turin) ou dans l'*Allégorie de l'Architecture* (galerie Spada). De la lecture de Bellori il semble ressortir que le premier tableau où cette évolution se marqua avec netteté, fut un *Saint Jean*. Bellori le décrit ainsi : « Un tout jeune homme nu,

Pl. XIII.



Photo Alinari.

LA VOCATION DE SAINT PAUL

(Rome. Sainte-Marie-du-Peuple.)

assis, qui tourne la tête de face et qui tient dans ses bras un agneau. Cette peinture se voit dans le palais du cardinal Pio. » Sauf que l'agneau est en réalité un bélier aux cornes imposantes, ce *Saint Jean* est vraisemblablement celui de la galerie Doria (Pl. XI). C'est une des meilleures œuvres de Merisi. Disons tout d'abord qu'elle ne présente aucun caractère religieux. Nous voyons un enfant nu, dont le corps d'une grande beauté prouve que le Caravage sut concevoir un idéal de formes harmonieuses, lui que l'on considère comme un peintre de personnages laids et grossiers. La tête brune et frisée du *Saint Jean* est charmante : ses yeux malicieux, son sourire expriment une joie intense de vivre. Le soleil frappe cette chair ambrée qu'il imprègne et qu'il dore. Une étoffe d'une blancheur éclatante et une draperie rouge, sur lesquelles l'adolescent est assis, sont comme deux foyers incandescents qui doublent cette puissance lumineuse. Les ombres ont une vigueur que nous n'avions pas constatée jusqu'à présent; elles font jaillir le corps hors de la toile. La nuque, la partie supérieure du dos, le bras gauche, la cuisse et la jambe droite reçoivent une clarté éblouissante qui en accentue le modelé, notamment dans le dos dont le relief est particulièrement à remarquer. Au contraire, la poitrine et la jambe gauche baignent dans l'ombre. Quant à la tête du bélier qui surgit du fond opaque, elle a une force plastique qui n'est pas moins grande

Si l'on s'en rapporte à Bellori, c'est après ce tableau que le Caravage fit ses premiers essais d'éclairage artificiel en chambre close, qui devaient transformer sa

manière : « Le Caravage, nous dit son biographe, se rendait chaque jour plus célèbre par son coloris qu'il ne concevait plus, comme au début, doux et avec quelques couleurs, mais fortifié par des ombres vigoureuses ; il se servait passablement du noir pour donner du relief aux corps. Il exagéra tellement cette façon personnelle de procéder qu'il ne faisait jamais éclairer un de ses personnages par la lumière du soleil ; mais il trouva une manière de les faire ressortir : dans la pénombre d'une chambre sans jour, il suspendait en haut une lumière qui descendait à plomb sur la partie principale du corps en laissant le reste dans l'ombre, et ceci dans le but de donner de la force en avivant le clair et l'obscur. »

Bellori force peut-être la note, mais nous retenons de son récit que le Caravage étudia à fond les effets produits par les oppositions violentes de lumière et d'ombre. A cet égard, quels avaient été ses maîtres dans le passé ? Ce n'est pas le Corrège au clair-obscur enveloppant et laiteux, ni Léonard de Vinci dont les gradations sont douces, mais plutôt les Vénitiens, sauf Giorgione. Le Caravage, Kallab le démontre, a étudié d'autres maîtres, contrairement à ce que nous enseigne la tradition, et c'est ailleurs qu'il a pris l'idée de son éclairage. Titien lui a ouvert la voie par l'emploi des contrastes de lumineux et de sombre dont il use pour donner plus de relief à ses personnages. Mais son initiateur principal fut le Tintoret qu'un tel problème préoccupa toute sa vie. La comparaison de ses œuvres avec celles du Caravage montre de frappantes analogies.

Certains nus comme celui de l'Adam de l'*Adam et Eve* du musée de Vienne ont une parenté évidente avec le *Saint Jean* dont il vient d'être question.

Avec les écoles voisines de Venise on peut faire des rapprochements non moins intéressants. Ces fortes accentuations qui vont caractériser la manière du Caravage, on les retrouve chez le ferrarais Dosso Dossi, notamment dans son portrait d'un *Guerrier en armure avec son page*, qui figure à la galerie Borghèse. Il est vrai que Dosso a étudié à Venise et qu'avec lui nous revenons aux maîtres de cette école.

Les peintres de Brescia, que tant de liens unissent aussi à Venise, présentent de ces oppositions : Moretto qui, tout en gardant une grande douceur de sentiment, emploie un clair-obscur vigoureux (v. le délicieux ange du *Couronnement de la Vierge* à S. S. Celsi et Nazaro de Brescia), et surtout Savoldo. Dans son *Saint Mathieu* [1] on retrouve le Caravage.

En résumé, grâce à des réminiscences plus ou moins conscientes et à ses expériences personnelles, le Caravage a maintenant le secret du clair-obscur qui distingue les œuvres de sa seconde manière.

Faute de précisions sur la chronologie de ces œuvres, exécutées entre 1590 et 1606, je serai obligé de les grouper d'une manière arbitraire, non seulement d'après leur genre, mais aussi d'après leur importance.

1. Reproduit dans l'art. de M. Michele Biancale, *Moroni et l'école de Brescia*, l'Arte, 1er juillet 1914.

Ce sont d'abord les œuvres religieuses : ensembles et tableaux d'autel. La série s'ouvre par les trois ou plutôt par les quatre tableaux (puisqu'il dut recommencer l'un d'entre eux) exécutés à Saint-Louis-des-Français, chapelle Contarelli. Ce sont : la *Vocation de saint Mathieu* et le *Supplice du saint* sur les murs latéraux, *Saint Mathieu écrivant sous la dictée de l'ange* au-dessus de l'autel. C'est ce dernier tableau que l'artiste dût refaire.

La première version se trouve au musée de Berlin. L'accueil qu'elle reçut ne doit pas trop nous étonner. Saint Mathieu a l'aspect d'un vieux portefaix aux jambes et aux pieds énormes. Vêtu d'une robe courte couleur olive, il est assis sur un fauteuil en X dont l'élégance fait contraste. Sa grosse tête penchée, le front ridé, l'œil fixé sur la page, le malheureux prend une peine inouïe à écrire en hébreu sur un gros livre à fermoir. Il a retroussé sa manche, comme pour faciliter l'opération. L'ange, placé à sa gauche, est obligé de guider sa main, un petit ange, de physionomie amusante. Sauf les larges ailes de cygne blanc, avec ses cheveux blonds et bouclés on dirait une première communiante de quartier populaire, qui essaie de faire partager à son grand-père une science limitée.

Le Saint Mathieu est la première de ces figures d'hommes d'environ cinquante ans, barbus et chauves, au front ridé, au petit nez busqué que l'on retrouvera assez fréquemment dans les compositions suivantes.

Cette toile se rattache aux ouvrages de début par la



Photo Alinari.

LA MISE AU TOMBEAU

(Rome. Pinacothèque vaticane.)

façon dont elle est éclairée : la projection d'une lumière violente sur le groupe qui se découpe nettement sur un fond sombre, ensuite par la minutie de certains détails : les ailes de l'ange, le fauteuil sur lequel est assis l'évangéliste, les caractères qu'il trace sur son livre.

Ce tableau fut remplacé sur l'autel par la toile qui s'y trouve encore. La chapelle n'a guère changé d'aspect. On ne pourrait du reste trouver de cadre convenant moins à des peintures du Caravage ; cette chapelle est obscure et étroite ; elle a une décoration au milieu de laquelle les tableaux de Merisi font des taches sombres. L'ornementation comprend en effet un autel entre deux colonnes de marbre de couleur qui supportent un fronton baroque, une voûte blanc et or avec des fresques du Josépin entre des encadrements en relief.

Dans sa seconde version du même sujet, l'artiste se préoccupe de ne point scandaliser le clergé. Cette peinture est plus banale que celle du musée de Berlin. Saint Mathieu écrit, debout devant une table, un genou sur un escabeau. Un ange, plongeant du ciel, vient l'inspirer. Drapé dans une étoffe rouge lie de vin, saint Mathieu montre une bonhomie sans grande expression ; on ne retrouve pas le plébéien grossier et énergique du tableau précédent. L'ange qui arrive, tête en avant, dans un vol de draperies, est un bel adolescent aux cheveux noirs, avec d'admirables bras. Le fond est devenu noir d'encre. La toile s'est obscurcie à la longue et il est assez malaisé de la juger. Sans les lampes électriques qui éclairent aujourd'hui la chapelle, il serait impossible

de voir cette composition et celles qui ornent les murs [1].

L'une représente la *Vocation de saint Mathieu*. Même abîmée et noircie, c'est, par la conception du sujet et par les effets de lumière, une des peintures les plus curieuses qu'ait exécutées le Caravage. Saint Mathieu est assis à une table d'auberge avec quatre compagnons. A l'extrémité gauche de cette table, un grand jeune homme compte des pièces de monnaie, tandis qu'entre saint Mathieu et lui s'insinue un visage d'homme dont les cheveux grisonnants sont rejetés en arrière ; ajustant avec sa main une sorte de binocle sur son nez, il semble surveiller l'opération. Le jeune homme est vêtu élégamment à la mode de l'époque où le Caravage exécutait son œuvre. Il a des chausses vert gris et un pourpoint de soie jaune avec des manches rouges. A la gauche de saint Mathieu se trouve un adolescent, une sorte de page ou d'étudiant dont la physionomie est charmante, tête brune de type romain au visage plein, aux yeux noirs très vifs. Il appuie sur le bras de l'apôtre une fort jolie petite main. Il a un costume des plus coquets, une veste à grandes rayures, et il est coiffé d'un chapeau à plume. En face de lui, vu de dos, un autre petit-maître se tourne sur son escabeau, équipé, lui aussi, fort galamment avec un pourpoint noir à manches blanches bouffantes, des chausses vert gris et un toquet à plumes.

Le peintre veut nous faire assister au versement des

1. V. dans le livre de Mgr d'Armailhacq *L'église nationale de Saint-Louis-des-Français à Rome* (Rome, 1894, in-4°), les reproductions des peintures latérales.

impôts, saint Mathieu étant, comme on le sait, un publicain, un percepteur des contributions ; en réalité, le Caravage, reprenant un thème déjà traité, nous montre une scène de joueurs. Ce sont d'agréables fils de famille qui, dans une salle de cabaret, se livrent à leur passion habituelle avec des partenaires de rencontre. Tel un moderne croupier de tripot à l'annonce du commissaire, le personnage qui compte les écus, semble les ramasser pour les faire disparaître en hâte, à la vue d'une apparition menaçante qui se dessine vers la droite du tableau. Escorté de saint Pierre qui le masque à peu près, le Christ émerge ; il a, autant qu'on puisse la distinguer, une figure maigre, hâve, aux joues un peu creuses, encadrées de barbe noire. Il étend le bras vers saint Mathieu qui le regarde.

Pour faire comprendre l'effet que produit cette scène, il faut expliquer la manière dont elle est éclairée. Au fond du tableau est un mur percé d'une fenêtre haute à travers laquelle on voit un jour crépusculaire qui ne pénètre pas dans la salle. La pénombre y règne, coupée par une lueur violente venant de la partie supérieure droite, lueur comme en donnerait un phare d'automobile, si cette comparaison m'est permise. Le groupe du Christ et de saint Pierre est dans l'obscurité, au-dessousde cette projection qui frappe les personnages assis derrière la table parmi lesquels se trouve saint Mathieu. Il n'a pas la physionomie que l'on a vue sur le tableau de l'autel. Le Caravage ne paraît pas s'être soucié de rester fidèle à un type donné, mais il a agi suivant son inspiration du moment.

Au lieu du vieux portefaix fruste, il nous montre un personnage à la chevelure et à la barbe blondes, dont le visage calme aux traits réguliers respire quelque distinction.

La *Mort de saint Mathieu*, le pendant de la *Vocation*, est d'une conception très différente et contraste très heureusement. L'artiste débute dans le genre terrifiant des tableaux de supplices. Les Vénitiens, Titien entre autres, avec son *Saint Pierre martyr* dont saint Mathieu rappelle la pose, lui avaient fourni des modèles. Deux contemporains du Caravage, Pomarancio et Antonio Tempesta, avaient couvert les murs de Santo Stefano rotondo de fresques effrayantes.

A Saint-Louis-des-Français, nous voyons saint Mathieu, en robe blanche d'officiant, renversé au haut des degrés d'un escalier dont les marches se perdent dans les ténèbres, sans doute les marches d'un autel. Il essaie en vain d'échapper à la mort. Un bourreau nu, de taille gigantesque, d'une main a saisi son bras et, de l'autre, s'apprête à le percer d'une épée. Tout son buste penché en avant, l'exécuteur ouvre la bouche comme pour insulter sa victime. Exactement au-dessus du saint, un ange plonge du ciel, — motif que nous retrouverons plusieurs fois dans l'œuvre du Caravage, — pour apporter une palme au martyr. Tel est le groupe principal qu'éclaire un torrent de lumière crue éclaboussant les figures accessoires. A droite, au premier plan, le dos nu d'une sorte d'athlète cache en partie un autre gaillard d'égale corpulence. Plus loin, un jeune garçon de

physionomie épaisse s'enfuit en courant, peut-être dans un mouvement de terreur, tout en ne cessant pas de regarder la tragique scène. A gauche du tableau, plusieurs figures humaines ont des attitudes à peu près incompréhensibles ; elles sont plongées dans une pénombre que le temps a renforcée. Sur le devant du tableau, un homme à moitié nu, appuyé sur les mains, rampe sur le sol. Un autre personnage, enveloppé dans un manteau, le domine et fait un geste d'étonnement. Puis, à côté d'un vieillard presque invisible, un gentilhomme à chapeau empanaché, drapé dans sa cape, surveille l'exécution à laquelle il semble prendre plaisir. Peut-être est-ce ce Patricus dont la fiancée, convertie par l'apôtre, avait pris le voile.

Ces peintures marquent une étape importante dans le développement du Caravage. Le talent jusqu'alors purement objectif de ce peintre se modifie. Il ne se contente plus de reproduire fidèlement ce qu'il voit, mais il cherche par des effets d'éclairage, — de brusques jets de lumière traversant la pénombre, — à donner une impression de mystère. L'impression d'étrangeté est augmentée par les personnages aux attitudes parfois énigmatiques.

Les compositions que le Caravage peignit à Sainte-Marie-du-Peuple, chapelle Cerasi, ont été exécutées, suivant M. Roberto Longhi (*L'Arte*, 1913, p. 165), en 1600-1601, c'est-à-dire huit ans après les tableaux de Saint-Louis-des-Français. Les deux ensembles sont à rapprocher. De part et d'autre, nous trouvons un empla-

cement défectueux. La chapelle Cerasi est plus claire que la chapelle Contarelli, mais aussi plus étroite. On ne peut pas prendre de recul pour examiner les tableaux d'ailleurs fortement assombris. Ils ne s'harmonisent ni avec la chapelle blanc et or, ornée de stucs et de marbres de couleur, aux voûtes décorées dans le style du Cavalier d'Arpin, ni avec *l'Assomption* d'Annibal Carrache placée au-dessus de l'autel, d'une inspiration plus paisible, plus molle même.

Dans le *Martyre de saint Pierre* (Pl. XII), le fond de la toile est d'un noir d'encre. Une lumière brutale frappe l'apôtre et ses bourreaux. Trois tortionnaires dressent le gibet sur lequel ils ont cloué le saint, la tête en bas. L'un d'eux, debout derrière le supplicié, tire avec énergie sur une corde attachée au pied de la croix dont un second compagnon a saisi le bois avec les jambes de saint Pierre qui y sont fixées, employant toute sa force à retenir le lourd fardeau ; au premier plan, le troisième, présentant ses reins, supporte le montant de la croix.

On a l'impression d'une vie physique prodigieusement concentrée. Le sentiment religieux est réduit, sinon absent. Le Caravage ne s'est point préoccupé de montrer l'exaltation du martyr, mais seulement la douleur qu'il éprouve : elle ne se traduit pas par l'expression du visage, mais par les contractions désespérées du torse et des membres, surtout de ce bras gauche qui semble vouloir arracher la main fixée sur la croix. Le saint et ses bourreaux nous offrent des modèles de force en activité, mais sans rien de la *terribilità* de Michel-Ange ou de ses

disciples, sans muscles exagérés. Le Caravage n'a peint ni des demi-dieux ni des héros, mais des plébéiens aux corps grossiers, aux membres que des travaux pénibles ont développés et déformés. Seul, le personnage qui tire sur la corde d'un geste précis, présente quelque noblesse de ligne. Mais ses deux compagnons sont des Hercules de carrefour, sortes de fauves trapus à la force tranquille. Dans leur action, ces hommes se comportent comme des ouvriers expérimentés ; ils dressent une croix qu'ils ont soigneusement débitée et rabotée ; attentifs, ils ne gaspillent pas inutilement une vigueur précieuse. Ils ne pensent pas à jouir des souffrances de leur victime et ne lui crient pas des injures, comme le faisait l'exécuteur de saint Mathieu. Cette scène épouvantable se déroule dans un calme extraordinaire. On sent que l'artiste l'a retracée d'un cœur tranquille, sans qu'un instant il se soit ému devant le spectacle que son inspiration inventait. Par là il a donné une impression d'horreur beaucoup plus grande. Il a évité les détails mélodramatiques. Sous ce rapport, il est intéressant de comparer ce tableau à un autre *Martyre de saint Pierre*, qui se trouvait à Pétrograd, qui lui a été longtemps attribué et qui, en réalité, est d'un de ses imitateurs. L'œuvre est intéressante, mais l'auteur, exagérant ses effets, a dépassé le but. Les grimaces du saint Pierre, les gesticulations d'un bourreau approchent du comique.

Dans la *Vocation de saint Paul* (Pl. XIII), on voit un énorme cheval placé de profil et tenu par un homme auprès de lui. Ce cheval nous montre les qualités du Cara-

vage comme animalier. Au premier plan, le saint, étendu parmi ses armes, se débat, en proie à une crise. Il se présente à nous dans un beau raccourci. La lumière verticale coule le long du cheval sur le corps de saint Paul.

En dehors des chapelles Contarelli et Cerasi, le Caravage n'a peint que des tableaux isolés. Un ordre chronologique étant impossible, je grouperai ses œuvres par sujet : les scènes de la vie du Christ, les scènes de l'histoire de la Vierge, celles tirées de la vie des saints ou représentant des épisodes de la Bible, enfin les peintures profanes.

La *Mise au tombeau* (Pl. XIV), peinte pour la *Chiesa nuova*, actuellement au Vatican, est une des œuvres les plus connues du Caravage. Aussi la décrirai-je brièvement : au bord du tombeau, Joseph d'Arimathie et saint Jean soutiennent le corps du Christ. Au second plan, la Vierge et Marie-Madeleine contemplent Jésus. Elles nous cachent en partie une jeune fille au visage expressif qui lève les bras au ciel. Emile Montégut [1], dans une page amusante, fait au Caravage le reproche assez inattendu d'avoir abandonné les types traditionnels et de les avoir vulgarisés. Ce reproche est loin d'être juste. Le visage du Christ est insignifiant ; Joseph d'Arimathie, je le concède, a la tournure d'un portefaix, mais le corps du Christ est d'une grande pureté de lignes ; la Vierge et Madeleine, dans leur douleur contenue, ont une attitude

1. *Poètes et artistes de l'Italie*, pp. 333-334.



Photo Hanfstaengl.

LES PÈLERINS D'EMMAÜS

(Londres. National Gallery.)

digne et, pour la jeune fille, le Caravage a cherché à réaliser un type idéal de beauté, ce dont il se soucie rarement.

Ce n'est pas l'excès de réalisme que je reprocherai à ce tableau, mais plutôt, ce qui va surprendre, ses côtés conventionnels. Par amour-propre, le Caravage a visé au colossal. Ses personnages sont plus grands que nature, si Joseph d'Arimathie se relevait, il apparaîtrait avec la taille d'un géant. Le Caravage a, de plus, cherché à composer savamment : le corps du Sauveur, le buste et la tête de Joseph d'Arimathie, les têtes de la Vierge et de Madeleine s'étagent en degrés que dominent la tête pâle et les mains de la jeune fille dont nous avons parlé. On dirait plutôt des statues que des personnages vivants.

Il existe au musée de Berlin une autre *Mise au tombeau*, exécutée, suivant M. Posse, un peu avant 1606, par conséquent postérieure de dix ans à la toile du Vatican. La composition est différente : Joseph d'Arimathie et Jean soulèvent le corps du Christ dont le bras gauche pend inerte. Derrière ce groupe, Marie-Madeleine dont la tête seule apparaît, baise la main du Christ. Il y a, comme on dit, plus d'air dans ce tableau; on découvre un paysage simplement traité avec, comme fond, la colline du Golgotha. Ici aussi l'éclairage est vertical et frappe le corps du Christ et le linceul, la tête de Joseph, puis le visage et l'épaule de saint Jean qui forment cette ligne droite que nous avons déjà signalée dans d'autres œuvres. Quant à l'impression générale, elle est assez forte, malgré la pose peu naturelle de certains personnages et un parallélisme fâcheux.

Le Caravage avait traité d'autres épisodes de la Passion : une *Arrestation du Christ* dont Bellori donne la description ; un *Christ à la colonne*, jadis à la villa Borghèse, deux *Ecce homo*, l'un pour les Massimi, l'autre pour le marquis Giustiniani. Il y avait à Pétrograd un *Ecce homo*, attribué à notre peintre, mais sans grande vraisemblance. Il faudrait plutôt le donner au Guide ou à l'un de ses élèves. Une *Incrédulité de saint Thomas*, citée par Bellori, a disparu.

Suivant les biographes, le Caravage aurait traité quatre fois et différemment le *Repas d'Emmaüs :* pour Ciriaco Mattei, pour le marquis Patrizi, pour le cardinal Borghèse et pour les Colonna durant le séjour forcé qu'il fit à Paliano ou Zagarolo. La première et la dernière de ces œuvres sont perdues. Le tableau du cardinal Borghèse est vraisemblablement celui qui se trouve à la National Gallery. Enfin M. Lionello Venturi a retrouvé la toile acquise par le marquis Patrizi chez le descendant de ce gentilhomme romain.

Le tableau de Londres est une excellente composition de genre, au réalisme familier sans envolée. Assis derrière une table servie, le Christ, de physionomie assez inexpressive, parle, la main levée. Deux convives, l'un de profil, l'autre tournant le dos, et l'hôtelier, debout, à gauche, l'écoutent attentivement. Ces trois personnages, les habituels plébéiens qui peuplent les tableaux du Caravage, sont traités avec vérité. De même, ce qui laisserait supposer que cette toile fut exécutée vers 1591, l'artiste a rendu avec minutie les objets et les mets dis-

posés sur la table. Nous retrouvons sur la table la corbeille de fruits du tableau de l'Ambrosienne (Pl. XV).

D'après Bellori, le tableau Patrizi aurait précédé cette œuvre. Je n'ai pu voir le tableau Patrizi et je suis obligé de m'en remettre en toute confiance à l'excellent juge qu'est M. Lionello Venturi [1]. Les deux *Repas d'Emmaüs* ne sont pas des répliques l'un de l'autre. Les lignes générales de la composition, des détails, des « morceaux » mêmes sont identiques, mais une figure nouvelle, une vieille femme à côté de l'aubergiste, apparaît dans le tableau Patrizi. L'expression des autres personnages est transformée, le Christ notamment est plus heureusement rendu. Le décor de la table est très simplifié. D'une façon générale, il y a moins de symétrie, plus de liberté et plus d'accent.

L'histoire de la Vierge fournit à Merisi le sujet de quatre toiles qui comptent parmi les plus belles : La *Madone de Lorette* à Saint-Augustin de Rome, la *Vierge du Rosaire* (musée de Vienne), la *Vierge à la couleuvre* (galerie Borghèse à Rome) et enfin la *Mort de Marie* (Louvre). Baglione, Mancini, Bellori s'accordent à dire que la *Madone de Lorette* fut la plus ancienne de la série. Bellori donne même cette précision que cette Vierge aurait suivi de près la *Mort de saint Mathieu* à Saint-Louis-des-Français. Elle fut exécutée pour la chapelle de la famille Cavaletti à Saint-Augustin. Comme

1. *Bollettino del Ministero della pubblica Istruzione.* 1er janvier 1912, pp. 7-8.

les tableaux de Saint-Louis-des-Français et de Sainte-Marie-du-Peuple, elle est restée à sa place primitive. Comme ces peintures, elle ne s'harmonise pas avec le cadre qui l'entoure. Le Caravage paraît s'être soucié uniquement de l'œuvre qu'il exécutait et non pas de la mettre en valeur, ou peut-être cela lui a-t-il été impossible. La Madone Cavaletti orne une minuscule chapelle demi-circulaire, sorte de vaste niche dorée, décorée de mauvaises fresques et mal éclairée. Elle est placée, au-dessus d'un autel, entre des colonnes de marbre de couleur, derrière des cierges dont la fumée l'a noircie.

A Rome, la Vierge de Lorette est la plus populaire des madones et, dans cette même église de Saint-Augustin, sa statue par Sansovino est l'objet d'une dévotion spéciale.

Le Caravage a traité son sujet sans « gloire », sans appareil pompeux. Il a représenté l'apparition de la Vierge à deux pèlerins. Marie, tenant son enfant, est debout sur une marche de pierre, devant une niche. Elle a l'aspect d'une robuste paysanne revêtue de ses habits du dimanche, corsage de velours rouge sur robe bleu clair. Jésus est un vigoureux enfant, d'un beau modelé. Si le type des personnages est simple, leur attitude l'est moins. Nous retrouvons chez la Vierge cette pose d'une épaule et de la nuque placées en ligne droite; de plus, Marie croise ses jambes, la droite appuyant sur le pied fortement arqué, dans un geste bizarre et peu gracieux. Les fidèles, agenouillés devant elle, vivants et expressifs, constituent le principal intérêt du tableau.

Pl. XVI.



Photo Hanfstaengl.

LA VIERGE DU ROSAIRE

(Vienne. Musée de peinture.)

Un homme d'âge mur, à la grande barbe châtain, prie avec ferveur. Il a les jambes et les pieds nus. Une culotte jaune et une sorte de gilet gris forment son habillement. Son petit manteau et le bâton appuyé sur son épaule indiquent un pèlerin. A sa droite, plus dans l'ombre, une vieille femme, dont on distingue la tête coiffée de blanc, reproduit le même geste. Montégut[1], romantique, qui analyse ce tableau avec une verve plaisante, veut voir en eux des figures de bandits, des « bêtes fauves ». C'est exagéré ; le Caravage a simplement représenté de pauvres gens d'une piété enfantine.

La *Madone du Rosaire* (Pl. XVI), analogue comme sujet, se trouve aujourd'hui au musée de Vienne, après avoir orné longtemps l'église des Dominicains à Anvers. Le Caravage a figuré un décor assez noble. On distingue, sur le côté droit, une belle colonne cannelée, à laquelle est attachée une grande draperie qui, suspendue sur toute la largeur du tableau, forme une sorte de dais au-dessus de la Vierge et de Jésus. La Vierge, debout, tient Jésus qui a passé son bras droit autour du cou de sa mère. Le mouvement du bambin aux cheveux blonds frisés, prêt à retourner son visage pour le cacher contre l'épaule de la Vierge, est pris sur le vif. Au reste, nous avons déjà remarqué que le Caravage fut un excellent peintre d'enfants.

La figure de la Vierge est moins réussie. Son expression que l'artiste a voulu digne et correcte, est tout sim-

1. Ouv. cité, p. 327.

plement figée et froide. Le regard oblique qu'elle jette sur saint Dominique, placé en bas, à gauche, donne l'impression qu'elle louche. Au contraire, la figure du moine, pâle, aux cheveux et à la barbe noirs, est expressive. Il tend des chapelets, demandant à la Madone la permission de les distribuer à un groupe de suppliants à genoux devant lui. Au ras du cadre, un gentilhomme âgé, vêtu de noir (sans doute le donateur), ouvre d'un geste singulier le manteau du saint. Cette grappe humaine qui implore saint Dominique est une forte création de l'artiste. A côté du donateur, une femme vue de dos, habillée de vert, est agenouillée, la main posée sur l'épaule d'un enfant qui prie. Trois hommes, de pauvres gens, deux assez âgés, l'autre plus jeune, à genoux, le corps porté en avant, supplient le saint. Dans aucune œuvre de cette époque, on ne trouve pareille éloquence que traduisent leurs mains. Sur la droite du tableau, saint Pierre martyr nous montre la Madone. Mais sa physionomie est insignifiante. Autrement expressif est le moine placé derrière lui, le visage encadré par son capuchon.

Toute différente, comme conception et comme facture, est la *Vierge à la couleuvre* (Pl. XVII). Jamais, la manière du Caravage ne sera plus dure. Commandée par la corporation des palefreniers du palais pontifical pour son autel à Saint-Pierre, cette œuvre excita l'indignation des chanoines et dut être retirée. Plus tard, elle fut donnée au cardinal Scipion Borghèse.

Une lumière très forte, venant de gauche, frappe la

PL. XVII.



Photo Alinari.

LA VIERGE A LA COULEUVRE

(Rome. Galerie Borghèse.)

Vierge, belle créature brune, sans finesse. Son pied nu écrase la tête d'un long serpent aux écailles brillantes qui se tord sur le sol. Elle soulève en le tenant sous les bras son fils, afin que le pied de Jésus s'appuie sur le sien et concoure à fouler la tête du serpent. Sainte Anne, debout, à droite, est une vieille femme à la peau hâlée et ridée.

Le Caravage, pour obtenir le plus grand relief possible, a exagéré les procédés de clair-obscur; il a outré les oppositions d'ombre et de lumière. C'est une plastique forcenée. Les yeux ne forment plus que des trous noirs dans la face. Les plis des vêtements et du linge blanc qui ceint la poitrine de sainte Anne, sont raides et cassants comme ceux d'une sculpture sur bois. Cette sainte donne plutôt l'impression d'une statue que d'une personne vivante.

La *Mort de Marie* (Pl. XVIII), qui termine la série des tableaux où la Vierge a le principal rôle, se trouve au musée du Louvre. Grâce à un concours de circonstances particulièrement heureux, notre collection nationale possède trois œuvres qui caractérisent les trois époques de la carrière du Caravage : la *Diseuse de bonne aventure*, la *Mort de Marie* et le *Portrait d'Alof de Wignacourt*. La *Mort de Marie* a voyagé; comme le *Saint Mathieu*, comme la *Vierge Borghèse*, elle valut des désagréments à son auteur. Destinée à l'église Santa Maria della Scala au Transtévère, elle fut refusée par le chapitre indigné que la Vierge eût été représentée sous l'apparence d'une femme hydropique. L'auteur eut sa revanche. L'ambassadeur de Mantoue, Giovanni Magni, acheta le tableau pour

son maître[1]: mais, avant de l'emporter, il dut le laisser exposé pendant toute une semaine, tant la curiosité et l'admiration du public étaient excitées. Après Mantoue, la toile passa dans la collection de Charles Ier d'Angleterre, puis dans celle de Jabach, et, à la dispersion de la galerie du célèbre banquier, elle vint en France.

C'est une œuvre puissante et prosaïque. Elle est une de celles où le Caravage montre le mieux sa force et aussi ses imperfections. Nulle n'a été plus admirée ou discutée ; nulle n'a exercé une plus grande influence. Elle est le pendant de l'*Ensevelissement* du Vatican.

Je ne décrirai pas dans ses détails une composition aussi connue. Dans une pauvre chambre, sous une grande draperie, la Vierge est étendue sur un grabat. Le corps est vêtu de rouge, avec un manteau gris sur les jambes. La bouffissure du visage est d'un implacable réalisme. La main droite est posée sur le ventre, l'autre pend au bout du bras allongé. Au chevet du lit, nous retrouvons, prostrée sur une chaise basse, la Madeleine aux cheveux roux et au costume orange de la *Déposition de croix*, ce qui laisse supposer que ces deux tableaux se sont suivis de près. De l'autre côté de la couche, saint Jean est debout et médite, enveloppé dans son manteau. Les apôtres sont rangés au pied du lit et témoignent leur douleur de façon diverse. Le Caravage a exprimé leur chagrin avec vérité, et, malgré quelques détails vulgaires, l'impression produite est très forte.

1. V. Lionello Venturi, *L'Arte*, 1910, p. 283.

De la vie des saints le Caravage a tiré de nombreuses œuvres, généralement de dimension moyenne, à un et plus rarement à deux personnages. La plus remarquable est le *Reniement de saint Pierre* (Pl. XIX) à la Pinacothèque du Vatican. Le sujet est traité d'une façon presque plaisante. Saint Pierre, une sorte de vieux tâcheron usé par le travail et la misère, vêtu d'un costume vert, jauni et usé, est assis, somnolent; il regarde, ahuri, une jeune fille qui l'interroge et l'invective. Une très belle lumière sans effets heurtés enveloppe les deux personnages. Venant de gauche, elle éclaire le crâne chauve de saint Pierre, puis le corps de la servante, en se concentrant dans les étoffes blanches et dans les deux mains qui sont admirablement traitées.

M. Lionello Venturi a retrouvé deux autres toiles d'un grand intérêt. L'une se trouve à Rome à l'église de Sant'-Andrea in vincis[1]. Elle est même signée. Elle représente les quatre sculpteurs martyrs que Dioclétien fit mettre à mort pour avoir refusé de tailler la statue d'une idole. A leurs pieds, sont épars des instruments et une tête de marbre.

L'autre tableau se trouve à la cathédrale de San Rufo a Rieti, petite ville de la Sabine, chef-lieu d'un évêché dont Scipion Borghèse fut titulaire. Nous y voyons un ange en train de défendre un enfant contre les atteintes d'une langue de feu rouge qui jaillit du sol [2]. L'ensemble

1. L. Venturi. *Bollettino d'Arte*, 1er janvier 1912, p. 2, avec reproduction du tableau et de la gravure exécutée en 1793 par Pietro Bombelli sur le dessin de Giuseppe Cadeo.

2. L. Venturi. *Bollettino*, art. cit., p. 4.

a été conçu, dit M. Venturi « de façon à faire surgir de l'obscurité, au moyen d'une onde lumineuse et comme une apparition soudaine, deux figures dans une situation dramatique ».

Dans L'*Arte* du 1er juin 1913, M. Roberto Longhi a étudié deux œuvres qu'il attribue avec quelque vraisemblance au Caravage. L'une, que le critique date de 1593, est à l'église des Saints-Cosme-et-Damien à Rome. Saint Antoine est assis devant une table sur laquelle l'enfant Jésus s'avance pour venir caresser son visage. La tête de saint Antoine, dans un bel effet de clair-obscur, peut être mise en parallèle avec les meilleures créations de Merisi, mais, dans l'enfant Jésus vieillot et contourné, on ne retrouve pas ses belles études d'enfants.

L'autre peinture est à la pinacothèque d'Ancône. Elle aurait été exécutée durant le séjour que le Caravage fit dans les Marches au cours de l'hiver 1603-1604, et serait par conséquent postérieure de dix ans à la précédente. Le sujet : Saint Nicolas de Tolentino donnant l'aumône à un jeune homme à demi nu agenouillé devant lui, est traité d'une manière synthétique et avec cette sobriété de facture à laquelle tend l'artiste, à mesure qu'il avance dans sa carrière.

Pendant ce même séjour dans les Marches, le Caravage avait peint un *Saint Isidore Agricola faisant jaillir une source*, aujourd'hui perdu[1].

Les autres tableaux de saints appartiennent à la

1. Calzini, *Rassegna bibliografica dell'arte italiana*, 1900, p. 185.



LA MORT DE LA VIERGE

(Paris. Musée du Louvre.)

période de maturité. Le *Saint Jean Évangéliste* de la galerie Spada (Pl. XX) trahit la recherche d'un type de beauté idéal. Le saint écrit, assis de profil devant une table. Il est vêtu d'une robe bleu marine sur laquelle, faisant contraste, est jetée une draperie rouge aux plis harmonieux. La tête est légèrement relevée. De longs cheveux soyeux encadrent le visage d'une délicatesse féminine, dont une partie est frappée par la lumière tandis que l'autre se trouve dans l'ombre. Les yeux au ciel et perdus dans le vague reflètent l'inspiration. Les mains fines et nerveuses, d'un beau modelé, accentuent cette pose inspirée : l'une tient les feuillets de papier ; l'autre, une plume entre les doigts, est levée. Dans cette œuvre, le génie de Merisi atteint une perfection à la fois plastique et morale à laquelle il s'est rarement élevé.

Avec *Saint Jérôme* (galerie Borghèse) (Pl. XXI), nous revenons au bonhomme chauve, au front ridé, à la barbe en désordre qui a incarné saint Pierre, saint Mathieu, saint Joseph d'Arimathie. Assis devant une table, penché sur des in-folios, une tête de mort auprès de lui, saint Jérôme fait un geste pour atteindre son encrier et sa plume. La facture de l'œuvre est remarquable. La lumière avive les chairs et les couleurs, surtout le rouge du manteau, et donne un relief très accentué.

A la galerie Borghèse, il y a un *Saint Jean-Baptiste* en très mauvais état. Le poète contemporain Francucci, dans sa *Galleria del... cardinale Borghese*, parle du paysage, un bois touffu; on ne peut en juger. Le Saint Jean est maigre et délicat; les ombres très poussées ont rongé les

contours et accentué cette gracilité; assis sur son manteau rouge, les yeux perdus dans le vague, il a une physionomie mélancolique et attachante.

Le *Saint François*, que M. Cantalamessa[1] a retrouvé, il y a quelques années, aux Capucins de la Place Barberini, est représenté agenouillé devant une table sur laquelle une croix est posée à plat; il tient dans ses mains et contemple une tête de mort. L'allure est belle, mais la physionomie est dénuée de sentiment; c'est surtout la facture de cette toile qui est intéressante; la robe de bure principalement est d'un admirable rendu.

L'Ancien Testament a peu inspiré l'artiste. Le *Sacrifice d'Abraham,* exécuté pour le cardinal Maffeo Barberini, fit ensuite partie de la collection du régent. On a perdu sa trace. La description de Bellori, la gravure de Couché dans la *Galerie du Palais Royal* permettent de s'en faire une idée approximative. Le Caravage semble avoir donné dans le genre solennel et peigné : Abraham est un père noble majestueux; l'ange qui arrête son bras est théâtral; seul, le geste d'Abraham appuyant la tête de son fils sur la pierre du sacrifice, est réaliste dans sa vulgarité.

Judith et Holopherne est perdu. La composition figurant sous ce titre qu'on attribuait au Caravage, est rendue à Artemisia Gentileschi.

Le Caravage, à ses débuts, avait traité l'épisode de David; il le reprend dans son âge mûr. Longtemps on lui

1. *Bollettino d'Arte*, 1908.

a attribué une grande figure en pied qui se trouve au rez-de-chaussée du casino Borghèse, celle d'un jeune chenapan, blafard et cynique, vêtu d'un costume moderne en lambeaux, coiffé d'un toquet à plume en arête de sole, une main sur la garde d'une grande épée, l'autre tenant la tête de Goliath. C'est une peinture appréciable, mais elle n'est pas du Caravage. Elle revient plutôt à Valentin ou à Borgianni[1]. Ce qui a causé l'erreur d'attribution, c'est une description de Bellori, qui s'accordait avec le costume du *David,* mais qui parlait d'une figure à mi-corps.

Au contraire, un autre *David* qui se trouve au premier étage du casino Borghèse (n° 455) et dont une réplique existe à Vienne, correspond parfaitement aux indications de Bellori et de Francucci. Nous avons sous les yeux, non plus un gamin vicieux, mais un enfant d'une beauté sauvage, dont le torse lumineux est mis en relief par de fortes ombres. Son visage aux cheveux noirs rayonne d'une joie féroce. Dans un mouvement hardi, sa main droite brandit derrière sa nuque l'épée vengeresse ; sa main gauche tient par les cheveux la tête monstrueuse. Ce David est le frère du beau saint Jean de la galerie Doria.

Le musée de l'Empereur Frédéric à Berlin possède les deux allégories mythologiques qui figurent dans l'œuvre de Merisi.

1. *L'Arte*, 1er janvier 1914.

La plus intéressante est l'*Amour vainqueur*. Un enfant de belles proportions, à tête brune, narquoise, s'ébat parmi des instruments de musique, des pièces d'armure et une partition dont il a jonché le sol. Il s'appuie sur une jambe; l'autre est repliée sur un meuble recouvert d'une étoffe blanche. Il cache un de ses bras derrière son dos; de l'autre il brandit des flèches. Ce tableau est de 1603, mais on y retrouve la minutie exacte des œuvres du début, notamment dans le rendu des objets.

L'autre tableau, l'*Amour céleste et l'amour terrestre*, est inférieur au premier. Le Caravage était mal à l'aise dans ces représentations allégoriques. Il a traduit sa conception de la façon suivante : le décor qu'on distingue à peine est une caverne ; on aperçoit confusément des pierres et, sur un côté, un corps d'homme nu assis. Eclairé très fortement par devant, l'Amour céleste, debout, va percer d'un trait Éros qu'il a terrassé et qui demande grâce, son carquois épuisé et ses flèches brisées. Comme pour mieux montrer la grossièreté des passions terrestres, le Caravage a figuré Éros sous les dehors les plus vulgaires, ceux d'un jeune garçon gras et apathique, à la physionomie inintelligente et commune. La figure de l'Amour céleste, elle, est bizarre. Ses traits agrandis et durcis par les ombres, ses yeux énormes sont sans expression. Il donne l'impression d'être nu dans une armure d'où sortent sa tête et ses membres. La pose est maladroite. On ne voit qu'une jambe sur laquelle tout le corps semble porter ; le buste en avant, les bras étendus, le personnage paraît danser sur la corde.



Photo Alinari.

LE RENIEMENT DE SAINT PIERRE

(Rome. Pinacothèque vaticane.)

A cette série se rattache un tableau retrouvé il y a quelques années par M. Roberto Longhi et qui doit prendre place à la galerie Corsini [1] à Rome. On y voit un jeune homme qui se penche au-dessus d'une fontaine dans laquelle il se mire. La composition est conçue de telle façon que le fil de l'eau la divise en deux parties à peu près égales. La tête aux cheveux roux, le buste, les bras et les mains, les genoux éclairés par une forte lumière, émergent de l'ombre où disparaissent les autres parties du corps. Les couleurs du costume sont agréables : un gilet gris à grandes fleurs noires, des manches de chemise blanches, une culotte bleue. L'ensemble produit une bonne impression. Cependant, en examinant les détails, on est frappé de la teinte rougeâtre qui recouvre assez grossièrement la tête et plus encore les bras et les mains ; il faut ajouter que la toile de la galerie Corsini semble avoir subi des retouches.

Pendant son séjour à Rome, le Caravage a exécuté des portraits. Ils ne représentent pas le meilleur de son œuvre. Merveilleusement doué pour observer et pour traduire le monde extérieur, sachant noter les gestes par lesquels se manifestent les instincts, il n'avait pas la perspicacité suffisante pour pénétrer et traduire un caractère subtil.

1. Je dois remercier M. Adolfo Venturi qui m'a signalé l'existence de cette peinture et M. Hermanin, directeur de la Galerie Nationale, qui, avec une extrême obligeance, m'a autorisé en 1914 à examiner cette toile qui n'était pas encore en place.

De cette époque, datait son portrait par lui-même qui figura dans la galerie du Régent et dont Couché a donné une gravure médiocre.

On possède deux autres toiles où revivent deux figures historiques intéressantes : le pape Paul V Borghèse et le cardinal Maffeo Barberini, le futur Urbain VIII. M. Lionello Venturi[1] a étudié de près ces deux tableaux qui se trouvent, l'un à Rome dans la collection particulière du prince Borghèse, l'autre à la galerie Corsini de Florence.

Le portrait de Paul V est sûrement une des dernières œuvres exécutées à Rome, puisque l'élection de ce pape n'eut lieu qu'en 1605. Le pontife est assis sur son fauteuil, dans le costume de demi-cérémonie que portent Jules II dans le portrait de Raphaël et Paul III dans celui de Titien : une calotte sur la tête, un camail rouge sur les épaules et un surplis de dentelle par dessus la soutane. La ressemblance s'arrête là. Dans ce beau costume, le personnage paraît engoncé, « en bois » comme on dit vulgairement. Il y a un désaccord assez amusant entre le vêtement pontifical et celui qui en est paré. Le Caravage a retiré au malheureux tout caractère de noblesse. Paul V a l'aspect d'un bon bourgeois à la santé florissante. Sa moustache en arc et sa barbe en collier composent une physionomie vulgaire. Son œil manque de vie ; son regard est fixe entre des paupières lourdes.

Maffeo Barberini a plus d'allure, debout devant une

1. Pour Paul V, voir L'*Arte*, 1910, p. 277. Pour le cardinal Barberini, voir *Bollettino d'arte*, 1912, p. 1.

table sur laquelle se trouve un vase de fleurs. Le cardinal paraît avoir de trente à quarante ans ; par conséquent, son portrait aurait été peint entre 1590 et 1600. Coiffé d'une calotte noire à trois cornes, il porte sur son surplis un vêtement sans manches. Brun, de teint mat, il a de grands yeux noirs à l'expression animale et apathique.

Ces deux portraits exécutés à un intervalle de dix années offrent des traits identiques. L'artiste vulgarise ses modèles dont l'aspect commun provient du manque de vivacité des physionomies. En étudiant les compositions religieuses du Caravage, nous avions remarqué combien le peintre était gêné pour traduire le caractère noble ou religieux d'un visage. Les peintures exécutées à Naples, à Malte et en Sicile vont confirmer ce que j'ai déjà dit : l'expression des personnages de Merisi est donnée non par leur regard, mais par l'allure du corps tout entier.

CHAPITRE III

LES DERNIÈRES ŒUVRES, 1606-1609

Peintures exécutées à Naples, Malte et en Sicile (Syracuse, Messine et Palerme).

Les œuvres du Caravage exécutées après son départ de Rome en mai 1606, ont eu cette heureuse fortune de rester en place dans le cadre où elles furent disposées et d'échapper à l'exil dans les musées étrangers. Pour les voir, nous devons, trois cents ans après, refaire, étape par étape, le voyage du malheureux vagabond qui les conçut, voguer, comme lui, vers la Sicile et Malte lointaine.

En quittant Rome pour Naples, nous n'avons pas à nous arrêter à Paliano ou à Zagarola, aux châteaux des Colonna. La troisième version des *Pèlerins d'Emmaüs*, menée à bien dans la sûre retraite que la puissante famille offrit à l'artiste, fut vendue à Rome et a disparu.

Il faut nous transporter directement sur le rocher à pic d'où la chartreuse de San Martino domine Naples ; sous le poudroiement du soleil, les rumeurs de la ville étalée au bord de son golfe parviennent assourdies. Nous entrons dans le couvent aujourd'hui sans vie, devenu un musée

PL. XX.



Photo Anderson.

SAINT JEAN ÉVANGÉLISTE

(Rome. Galerie Spada.)

désert. Dans l'église, les dorures, les marbres de couleur, le pavé de mosaïque rehaussent les nombreuses peintures qui la décorent. Ce sanctuaire, les salles voisines, sacristie et trésor, offrent une magnifique anthologie de la peinture italienne au XVIIe siècle. Les maîtres de Naples et des autres écoles, les artistes aux tendances les plus différentes, l'Arpin, Ribera, Lanfranc, le Guide, Giordano fraternisent ici.

Dans la sacristie, la porte qui mène à l'église est surmontée d'une des œuvres les plus parfaites et les mieux équilibrées que le Caravage ait conçues. Il a repris le sujet du *Reniement de saint Pierre* et il l'a traité dans une manière plus ample. La scène se passe dans un corps de garde éclairé par une lanterne pendue au plafond, qui projette sa lueur sur les divers personnages. Autour d'une table, quatre soldats font avec animation une partie de dés. Depuis la *Vocation de saint Mathieu* le Caravage ne s'était pas servi de ce thème des joueurs. L'un de ces soudards, au premier plan, est revêtu d'une cuirasse avec brassards ; il nous tourne le dos. Ses camarades, debout et penchés sur le jeu, disparaissent en partie sur le fond obscur et assombri par le temps. L'un d'eux, qu'on aperçoit de profil, présente ses bras nus et son épaule gauche défendue par un gorgerin. Ces joueurs tiennent la moitié droite du tableau ; saint Pierre et la servante occupent la partie gauche. Ils se trouvent directement sous la lampe et par conséquent sous la lueur qu'elle dégage. La servante, posée de profil, tourne la tête et de son doigt indique saint Pierre qui, à une

extrémité de la table, lève les deux mains dans un geste de dénégation. Cette femme est éclairée très violemment. Son visage placé dans l'ombre est complètement noir. La lueur frappe le voile qui couvre sa tête et dont les plis prennent un relief dur, comme s'ils étaient sculptés dans de la pierre. Ensuite, la lumière glisse plus doucement sur la nuque et sur le bras, mettant en valeur l'étoffe bleue de la manche. Ce bleu et le jaune du manteau de saint Pierre forment les tonalités principales.

La physionomie de saint Pierre nous montre quel pouvoir d'expression avait le Caravage, lorsqu'il représentait des gens du peuple. Ici, nous avons devant les yeux une sorte de riche paysan, rusé et finaud, qui feint la stupeur pour se tirer d'embarras. Plastiquement, cette tête est une des plus belles créations de l'artiste.

C'est dans le vieux Naples, bruyant et animé, que se trouvent les autres églises qui possèdent des œuvres du Caravage : Sant' Anna de' Lombardi, San Domenico Maggiore et le Monte della Misericordia.

A Sant' Anna de' Lombardi, je n'ai pu retrouver la *Résurrection du Christ* citée par les biographes anciens et par des historiens modernes, MM. Posse et Rolfs. Quelques lignes d'un esthéticien du XVIII[e] siècle, Luigi Scaramuccia [1], donnent une idée de cette *Résurrection*. Le Christ est représenté un pied dans le tombeau et

1. Scaramuccia. *Le finezze de' pennelli italiani...* Pavie, s. d., in-4°, p. 75.



Photo Anderson.

SAINT JÉRÔME

(Rome. Galerie Borghèse.)

l'autre appuyé sur le sol. Scaramuccia trouve d'ailleurs l'œuvre bizarre et sans décorum.

A San Domenico Maggiore, la *Flagellation* a été retirée de la chapelle Franco et placée dans une autre chapelle à gauche du chœur. Cette *Flagellation*, de grandes dimensions, est très abîmée et surtout très noircie. Le Christ nu, un linge autour des reins, est attaché à une colonne qu'on distingue à peine. A droite, un bourreau dont une culotte compose le costume, flagelle le Sauveur avec acharnement. Sur la gauche, un autre tortionnaire dont l'épaule sort de son vêtement, se contente de regarder. La tête d'un troisième bourreau est noyée dans l'obscurité d'où émerge son bras droit. On retrouve ici des caractéristiques notées dans des œuvres déjà étudiées : le Christ à tête assez petite sur un grand corps nous rappelle celui de l'*Ensevelissement* de Berlin ; de même, son épaule et sa nuque donnent le mouvement tant de fois noté. Le bourreau est de la famille de ces portefaix à grosse tête chauve que nous connaissons bien.

L'éclairage du tableau indique la tendance de l'artiste vers une nouvelle manière. Au lieu d'une projection violente de la lumière verticale ou parallèle ou encore venant de face, la pénombre règne dans le tableau. Les contrastes violents du jour et des ombres s'atténuent, se fondent dans une demi-clarté, une lueur de cave. Par suite, les couleurs sont presque supprimées au profit des blancs et des noirs, des gris surtout. Dans cette *Flagellation*, deux seules tonalités frappent le regard :

le jaune brun de la culotte du bourreau placé à droite et le jaune des chairs, principalement du corps du Christ. Cette manière monochrome n'est pas nouvelle. On se rappelle que le Caravage l'avait essayée pour la première fois dans la *Vocation de saint Mathieu* à Saint-Louis-des-Français et en avait tiré un certain effet. Peut-être faut-il encore chercher l'origine de ce procédé chez les Vénitiens. Dans le tableau de San Domenico Maggiore, — et sans vouloir faire de rapprochements oiseux, — ne constaterait-on pas l'influence de Titien, de son *Ecce homo* du Louvre et surtout de celui de Munich ? Les personnages présentent des analogies avec ceux de Titien et de Tintoret. Le bourreau qui est à droite dans la *Flagellation* montre le même acharnement que le bourreau placé à gauche dans l'*Ecce Homo* de Munich. Le Christ au corps allongé, au torse puissant, à la tête petite, n'est-il pas aussi un souvenir de certaines figures du Tintoret ? Nous avons la preuve que les Vénitiens ont été les premiers et les uniques maîtres de Merisi. A la fin de sa carrière, il revient vers eux.

Le Monte della Misericordia, dans la pittoresque Strada de' Tribunali familière aux amis du vieux Naples, se compose d'une rotonde éclairée par le haut, entourée d'autels que surmontent des tableaux dus à des Napolitains du XVIIe siècle. Les *Sept œuvres de la miséricorde*, par le Caravage (Pl. XXII), ornent le maître-autel. C'est une immense toile très abîmée ; le temps, la technique du Caravage sont cause de son altération. De prime abord, on ne voit qu'un fond noir, uniforme, d'où

sortent des têtes et des membres. Quand on regarde de plus près, des corps entiers surgissent de cette nuit. Au sommet du tableau, deux anges enlacés, leurs ailes déployées, semblent porter la Vierge et Jésus. L'un d'eux étend vers le sol un très beau bras, motif que nous avons déjà vu à la chapelle Contarelli et que nous retrouverons dans la *Nativité* de Palerme. La partie inférieure du tableau est ainsi distribuée : au premier plan, un homme dont le dos nu est frappé par la lumière, est allongé sur le sol et se soulève, appuyé sur une main. A gauche, coupé en deux par le cadre, un personnage, la main levée, semble donner une indication gravement. Par contraste, derrière lui, un homme dépoitraillé boit à même un fiasque. A une allure assez rapide, deux personnages viennent de droite : un jeune gentilhomme, coiffé d'un chapeau à plume, drapé dans un manteau qui laisse voir une manche bouffante rose gris et des chausses grises. Sa main paraît tenir un bâton, peut-être la hampe d'une bannière. De son compagnon on ne voit que le visage fortement accentué. Tous deux précèdent un cortège funèbre : un porteur, à demi disparu dans le noir, soulève un cadavre dont on ne voit que les deux pieds ; un jeune prêtre tient une torche allumée. Un groupe cache le cadavre. Allégorie de la Charité romaine, une femme à figure énergique allaite un vieillard.

Scaramuccia n'a pas tout à fait tort de juger bizarre cette composition. On saisit bien que l'artiste a voulu enseigner les devoirs envers les morts, envers les affamés, etc... Mais que signifient le jeune gentilhomme et son

compagnon ? L'ivrogne n'est pas là, je pense, pour nous rappeler qu'il faut donner à boire à ceux qui ont soif.

Par son caractère mystérieux le tableau de Naples se rattache à la *Décollation* de Malte et à l'*Enterrement de sainte Lucie* de Syracuse. A Malte, l'intérieur de la cathédrale est d'une richesse qui fait contraste avec la nudité de l'extérieur. Les murs ne sont que marbre, porphyre et bronze. Au plafond, parmi les dorures, Mattia Preti le Calabrese a traité en tons vifs et joyeux des sujets de l'Écriture.

C'est dans la vaste chapelle du Crucifix que se trouve la *Décollation de saint Jean Baptiste* (Pl. XXIII). C'est par ses dimensions le plus important des tableaux que le Caravage ait exécutés. A Rome, il n'avait jamais eu d'emplacement aussi vaste à sa disposition. Ce n'est d'ailleurs pas par son étendue, mais par sa beauté que cette *Décollation* mérite le premier rang dans l'œuvre de son créateur. Elle produit une impression terrible : une lueur crépusculaire laisse distinguer la façade d'une prison ; une porte, encadrée par une chaîne de pierres, ouvre sur un corridor qui se perd dans le noir ; derrière une fenêtre grillée, des têtes se pressent, avides de voir, peut-être des prisonniers qui attendent le moment de leur exécution ; devant cette fenêtre pendent des cordes, éveillant chez eux l'image d'une évasion qu'ils ne pourront tenter.

La scène se déroule devant le porche. Le saint, qui est nu, une étoffe rouge autour des reins, est couché à plat



Photo Sommer.

LES SEPT ŒUVRES DE LA MISÉRICORDE

(Naples. Eglise Monte della Misericordia.)

ventre sur le sol. Il a les mains liées derrière le dos. Le bourreau, également nu, une sorte de géant à l'expression féroce, l'a saisi par les cheveux et lui écrase le visage sur le sol. Il a essayé de le décapiter avec son épée, et, comme il n'a pas réussi, il va achever l'opération avec un coutelas. Une femme, sans doute Salomé, présente un bassin pour recueillir la tête de Jean. Elle prête son concours avec une attention tranquille, une sérénité qui contraste avec la rage du bourreau. De même, les figures du second plan manifestent des sentiments différents. Une vieille femme, la tête entre ses mains, regarde fixement le cadavre. A côté d'elle, le geôlier indique sans émotion le bassin où le bourreau va mettre la tête du martyr.

Ce tableau et la *Sainte Lucie* de Syracuse, dont il va être question, représentent le mieux la dernière manière de Merisi que je viens d'étudier à propos de l'*Ecce homo* de Naples. Dans la *Décollation*, les noirs et les blancs ne s'opposent plus, mais se fondent dans un gris qui emplit l'atmosphère et qui atténue les rares couleurs offertes principalement par le costume du geôlier : mantelet vert, pourpoint marron, chausses jaunes. Le seul ton éclatant et franc est le rouge de l'étoffe qui entoure les reins de saint Jean.

La même cathédrale possède un *Saint Jérôme* et une *Madeleine* attribués au Caravage. La *Madeleine* ne me paraît pas être de sa main. Au contraire, le *Saint Jérôme* me semble authentique, mais, à mon avis, il a été exécuté non à Malte, mais à Rome d'où il aurait été

apporté ou envoyé. Il présente des analogies avec le tableau de la villa Borghèse. C'est le même personnage, mi-nu, mais, au lieu d'écrire, il médite, le menton dans sa main. Mêmes accessoires : manteau rouge et tête de mort. Même éclairage : sur un fond très noir, le corps se détache en pleine lumière.

Pendant ces jours de prospérité, suivis rapidement de la plus épouvantable disgrâce, le Caravage exécuta deux portraits d'Alof de Wignacourt, le grand-maître de l'Ordre. Le plus remarquable est celui qui figure aujourd'hui au Louvre (Pl. XXIV). Le grand-maître est debout, en armure, le bâton de commandement dans les mains. A sa gauche, un page tient son casque empanaché. Tous deux éclairés par une lumière jaune, assez douce, se détachent sur un fond sombre. C'est en définitive très simple et j'avoue ne pas découvrir le « style ronflant et emphatique » qui irrite Maindron [1].

Le Caravage avait trouvé un modèle qui lui convenait, dans ce Wignacourt énergique et tout d'une pièce. Il a rendu avec force sa tête massive, son visage qui, avec de larges joues, d'épais sourcils, des yeux durs et un gros nez, fait penser à celui de quelque redoutable paladin. L'armure dont il est revêtu et que l'on voit encore à l'*Armeria* de Malte augmente cette impression.

La figure du page qui tient le casque aux plumes blanches et rouges est non moins intéressante que celle

1. *Le portrait du grand maître Alof de Wignacourt au Musée du Louvre*, Revue de l'art ancien et moderne, 1908, p. 250.

du grand-maître, non seulement comme contraste, mais indépendamment et par sa valeur propre. Le page est un jeune garçon de noble famille, peut-être un parent de Wignacourt. La croix de Malte qu'il porte sur sa poitrine indique une origine de choix. Il porte un costume élégant de couleur marron avec une ample culotte, des bas rouges et, aux pieds, des sandales jaunes ; toutes ces couleurs sont atténuées et assourdies. Son visage, aux traits fins, aux cheveux d'un blond pâle, se tourne vers nous. Inattentif au grand-maître, l'enfant semble perdu dans un rêve.

L'histoire de ce tableau demeure mystérieuse ; on sait comment la toile entra au Louvre en 1670, — les comptes des bâtiments du roi mentionnent l'achat, — mais on ignore comment elle a quitté Malte. Maindron qui, entre temps, nous avait appris l'existence assez surprenante d'une école fondée à Malte par le Caravage et laissée par lui en pleine prospérité, émet des doutes sur l'identité du personnage représenté dans le tableau du Louvre, puis échafaude d'ingénieuses hypothèses.

Maindron tient pour seul authentique le portrait resté à Malte et qui se trouve, non à l'arsenal, mais au palais du gouverneur. Une réplique ou copie figure à l'Armeria. Il en parle avec beaucoup de verve, mais d'une façon plus amusante qu'observée et juste. Cette œuvre n'est pas belle et ne vaut pas le tableau du Louvre, mais ce n'est pas une caricature maladroite. Le modèle a de l'élégance et de la noblesse. Maindron, lui-même, finit par concéder que ce visage hâlé, aux joues rouges, est

vivant et même assez fin. L'attribution de ce tableau au Caravage est plus douteuse [1]. On ne retrouve pas sa technique. Les personnages représentés diffèrent. Le Wignacourt de Malte est plus élancé, moins trapu que celui du Louvre.

L'extraordinaire vitalité, le ressort du Caravage inspirent l'admiration. Les épreuves qu'il subit, son emprisonnement à Malte, son évasion mouvementée, les péripéties de la traversée qu'il dut faire pour gagner la Sicile ne diminuèrent pas la vigueur de son talent. Débarqué à Syracuse dans les conditions que l'on sait, on ne le retrouve pas abattu, mais aussi fort que par le passé. L'*Ensevelissement de sainte Lucie* en témoigne. Cette grande composition est le pendant de la *Décollation* de Malte, à laquelle l'apparentent des traits communs.

Elle aussi est demeurée dans son cadre. Le décor est le suivant : un faubourg de Syracuse, le borgo Santa Lucia bâti dans l'enceinte de l'antique Achradina, faubourg poussiéreux et populacier, une place blanche, puis une église sans grande beauté où l'on pénètre par un portique et dont l'intérieur est nu et délabré. Le tableau du Caravage orne l'abside derrière le maître-autel. C'est une des plus vastes compositions qu'ait exécutées le Caravage ; elle a presque les dimensions de la *Mort de saint*

1. Maindron demande s'il n'y a pas eu un troisième portrait. Il s'appuie sur un passage de Bellori qui cite un portrait de Wignacourt en armure et un autre, désarmé, en costume de grand maître. Mais les indications de Bellori sont souvent fausses quand il parle d'œuvres qu'il n'a pas vues.

Jean. Elle est en mauvais état, mais pas à ce point que toute beauté en ait disparu.

L'éclairage est le même que celui de la *Décollation* et caractérise la troisième manière de l'artiste. Plus de forte lumière, plus d'oppositions accentuées. Une lueur de crépuscule règne, comme dans le tableau de Malte, au lieu du fond opaque et impénétrable qu'on retrouvait à peu près uniformément dans les œuvres antérieures. Merisi a conçu d'ailleurs un décor qui se rapproche beaucoup de celui de la *Décollation* : c'est une muraille percée d'une grande porte voûtée qui s'ouvre sur la gauche.

Au premier plan, deux fossoyeurs creusent le sol ; l'un, à gauche, une physionomie d'ouvrier avec de longues moustaches, est à peu près nu ; l'autre, qui se trouve sur le côté droit, rappelle le genre d'homme qu'on retrouve souvent chez le Caravage : une grosse tête carrée aux cheveux ras, avec une épaisse barbe, le teint du visage très rouge. Cet homme est à moitié vêtu et son buste sort d'une chemise. Au delà de ces fossoyeurs le corps de sainte Lucie est étendu sur le sol ; son bras droit se présente à nous en raccourci. Plus loin et à peu près au milieu du tableau, une vieille femme et un jeune homme sont assis. La vieille femme, qu'on peut rapprocher d'un personnage semblable qui se trouve dans la *Décollation,* est drapée dans une étoffe noire et a une attitude admirable. Le Caravage a atteint le pathétique le plus grand sans effets mélodramatiques en nous peignant cette figure sous ses voiles, muette et absorbée dans sa douleur. Le jeune homme qui se tient à ses côtés, à demi

couvert de sa toge rouge, — la seule tache de couleur qu'il y ait dans ce tableau, — le regard perdu, nous présente une image non moins belle de la désolation. En continuant vers la droite, on voit seulement les têtes de quatre personnages dont les corps sont cachés par le fossoyeur de droite ou bien disparaissent dans la pénombre. Ensuite, un évêque, mitre en tête, lève la main pour bénir. Un homme dans une armure noire se dresse près de lui.

Telle est la scène que le Caravage a rendue avec un sentiment de tristesse douce, je dirais même élégiaque. Il semble qu'en approchant de la fin, son génie s'épure et cherche à traduire des sentiments délicats. Seule, l'allure violente des deux fossoyeurs nous rappelle l'animalité puissante de ses personnages habituels. Quelle différence entre cet *Ensevelissement* et la *Mise au tombeau* du Vatican ! Tout ici est autrement poétique et évoque mieux le mystère de la mort.

Les quatre œuvres du Caravage qui se trouvaient à Messine ont échappé au désastre de 1908. Elles sont abritées, avec tous les tableaux et les objets d'art qu'on a pu sauver, au dépôt provisoire du musée [1], une grande maison dans un faubourg, sur la route du Phare, dans la zone épargnée par le tremblement de terre. Dans deux

1. Je ne saurais trop reconnaître l'obligeance dont a fait preuve le personnel du dépôt lors de ma visite. Je dois également remercier M. le surintendant des Galeries et Musées pour les provinces de Palerme, Caltanisetta, Girgenti et Trapani, qui m'a fourni d'utiles indications sur les peintures du Caravage existant à Palerme et à Messine.

grandes salles, bord à bord, sans cadres, les toiles survivantes sont pendues aux murs. C'est une sorte d'hôpital pour tableaux. La plupart ont beaucoup souffert; tous sont délavés, ternis. Il semble qu'ils ne reprendront jamais de l'éclat. Cependant, la personnalité du Caravage est telle qu'au milieu de ce bric-à-brac lugubre, on reconnaît vite ses œuvres.

Tout en faisant la part des détériorations il semble que ces œuvres dénotent quelque fatigue, ou bien elles paraissent avoir été exécutées avec hâte. Le Caravage était obligé de travailler vite; autrement, il n'aurait pu suffire à une pareille production en si peu de temps, surtout si l'on songe qu'il a peint, dans ses trois dernières années, ses compositions les plus vastes. Même les meilleures, la *Décollation* de Malte, la *Sainte Lucie* de Syracuse, montrent qu'elles ont été créées rapidement. A Messine, la verve du Caravage l'abandonne. Dans les tableaux du dépôt, à côté de détails intéressants, nous trouverons les témoignages d'une facture hâtive.

La *Décollation* exécutée pour l'église de San Giovanni decollato offre quelques traits communs avec celle de Malte. Le cadavre nu est étendu sur le sol, mais ici on le voit en raccourci. Le bourreau, qui se présente de dos, a les bras étendus; il prend la tête décapitée pour la déposer dans un bassin que tient Salomé. Derrière Salomé, un homme et une femme regardent attentivement. Plus loin, au fond, un soldat, casque en tête, lance au poing, monte la garde. Dans le haut du tableau, un ange

tient une banderole sur laquelle le nom du saint est écrit. Tel est le sujet. Quant à la valeur technique du tableau, on ne peut en juger. Il a été vraisemblablement mutilé. Pour l'adapter à son cadre primitif, on l'a découpé de façon à former un rectangle auquel s'adaptent deux demi-lunes. Vers 1848, nous apprend M. Saccà, il a été presque entièrement repeint, notamment la partie inférieure gâtée par un incendie.

Pour l'*Ecce Homo* placé autrefois dans l'église de Sant' Andrea Avellino, je ne partage pas l'admiration de M. Saccà. Il faut tenir compte du mauvais état de cette œuvre, mais, néanmoins, elle produit une impression de bizarrerie et de dureté. Les deux personnages principaux sont posés à mi-corps, de face, un peu comme les poupées d'un jeu de massacre. Les chairs nues du Christ sont très jaunes. Ses traits à l'expression douloureuse sont accentués avec exagération. A droite, Pilate est représenté par un vieillard vêtu à la moderne, coiffé d'une toque. Les rides de son front que laisse voir la toque sont comme des sillons profonds, mis en relief d'une manière désagréable sur un visage non modelé. M. Saccà prétend voir là un portrait du Caravage. Je dois mentionner une troisième figure, celle du bourreau, à la tête ceinte d'un linge, qui pose un manteau rouge sur les épaules de Jésus. Elle complète ce tableau que je considère comme un des plus faibles qu'ait exécutés l'artiste.

La *Résurrection de Lazare* et la *Nativité*, destinées l'une aux Capucins, l'autre à la Confrérie des Porte-Croix



Phot. R. Ellis, 278, Str. Reale. La Valette-Malte.

LA DÉCOLLATION DE SAINT JEAN

(La Valette-Malte. Cathédrale Saint-Jean.)

(Crociferi), présentent des analogies non seulement au point de vue de la dimension (environ 3 mètres sur 2), mais aussi de l'exécution. On ne peut juger l'éclairage de ces toiles très assombries, aux couleurs oxydées ou noircies, mais seulement porter un avis sur la composition et sur l'expression des personnages.

Dans la *Résurrection de Lazare*, le Christ, debout sur la gauche, étend le bras dans un geste solennel pour rappeler à la vie le cadavre de Lazare que trois hommes redressent et dont Marthe et Marie soutiennent les épaules. Le corps de Lazare est assez beau de lignes ; les hommes qui le soulèvent ont des attitudes naturelles, mais le Christ est conventionnel, tout autant qu'il le serait chez le plus médiocre Bolonais.

Au Palazzo rosso de Gênes, il existe une *Résurrection de Lazare* que le dernier catalogue désigne comme une œuvre authentique de Merisi, bien qu'elle soit contestée. Elle doit être rapprochée de la toile de Messine dont elle n'est ni la copie, ni la réplique. Si certains détails ne sont pas les mêmes, ils offrent du moins une parenté évidente. Principalement, la pose du corps de Lazare est à peu près identique. De même, la figure du Christ, à gauche, se présente de profil. L'œuvre de Gênes, intacte, est plus belle que celle de Messine. Si elle n'est pas du maître lui-même, elle est en tout cas d'un imitateur de grand talent et qui est certainement passé par Messine.

Suivant Hackert, la *Nativité* pour l'église des Capucins aurait été le premier tableau exécuté par le Caravage à son arrivée à Messine. Si j'en parle en dernier lieu, c'est

pour le rapprocher de l'autre *Nativité*, celle de Palerme, dont il va être question.

On retrouve l'humble étable, décor obligé de cette scène. Les têtes de l'âne et du bœuf apparaissent vaguement. Marie est couchée sur de la paille, le dos appuyé contre une mangeoire. Elle serre contre elle le nouveau-né et elle appuie sa bouche sur celle de l'enfant, comme pour lui insuffler de l'air. Saint Joseph et les bergers adorent Jésus, les trois premiers à genoux, le dernier debout. Avec saint Joseph on retrouve le vieux plébéien au front chauve et ridé, modèle cher au Caravage et qui traverse toute son œuvre. Cette figure est d'un naturel achevé, mais celle qui suit, un homme demi-nu, a une attitude désagréablement contournée et les deux dernières sont insignifiantes.

Cette *Nativité* fut une préparation au tableau de Palerme sur le même sujet[1]. Le génie du Caravage se retrouve intact dans ce tableau qui est son chant du cygne.

On a quitté le Corso, la grande artère du vieux Palerme, et tourné dans des rues sombres; on trouve non sans peine l'oratoire de Saint-Laurent. Si un cadre convient peu à une œuvre du Caravage, c'est bien cette chapelle toute blanche, décorée à profusion de sculptures rococo. Assombri par le temps, le tableau, placé derrière le maître-autel, forme comme une immense tache noire.

1. La *Nativité* de Palerme a été reproduite par la *Kunsthistorische Gesellschaft für photographische Publikationen*, unter Leitung von A. Schmarsow, F. v. Reber, C. Hofstede de Groot, 8e année (1902).

Comme dans la précédente composition, la Vierge est sur le sol ; elle a l'aspect d'une femme épuisée par son accouchement. La tête retombe sur la poitrine, avec un geste qui rappelle une des premières œuvres : Le *Repos en Égypte*. A la différence de la *Nativité* de Messine, la Vierge ne tient pas Jésus qui est couché à ses pieds. Debout, à gauche, saint Laurent, dont la tête brune et frisée se perd dans l'ombre, porte son corps en avant dans une attitude d'adoration. A droite, au premier plan, saint Joseph, aux cheveux grisonnants taillés ras, est agenouillé, comme assis sur ses talons et se présente de dos. A son côté, deux pèlerins le dominent. L'un récite ses prières, l'autre semble fatigué et s'appuie sur son long bâton. Sur le fond entièrement noir, on ne distingue que la tête d'un bœuf apparaissant entre la Vierge et saint Laurent. Dans la partie supérieure du tableau, un ange, le bras en avant, déroule une banderole sur laquelle on lit : GLORIA IN EXCELSIS DEO. Ce motif a déjà été employé dans le *Saint Mathieu écrivant* (Rome) et dans les *Sept œuvres de la miséricorde* (Naples). Comme dans ces tableaux, le bras de l'ange est d'un modelé tout à fait remarquable.

L'ensemble de l'œuvre est traité dans un clair-obscur plus vigoureux que la *Décollation* de Malte, la *Sainte Lucie* de Syracuse et les deux grandes compositions de Messine. Ici, plus de pénombre ; la lumière revient. Elle baigne la Vierge et l'enfant. Laissant la tête de saint Laurent dans l'obscurité, elle inonde son vêtement de bure dont elle embellit l'étoffe qui, sous ses reflets, prend des teintes douces et changeantes.

Telle est cette œuvre, bien préférable à celles de Messine. Sans que ce tableau soit comparable pour la force de son accent aux œuvres de La Valette et de Syracuse, on constate que le génie du Caravage a repris toute sa vigueur. Saint Laurent a une grande allure. Le saint Joseph grisonnant est une étude d'homme du peuple, exactement observée. J'ai dit quelle beauté offrait le bras de l'ange. Cette *Nativité* prouve que l'énergie du peintre demeurait intacte. Il n'avait pas dit son dernier mot et il pouvait encore donner des chefs d'œuvre. Mais, au début du XVIIe siècle, il semble que la mort ait pris à tâche de ne point laisser achever leur rôle aux deux hommes qui, avec des tendances différentes, maintenaient l'art italien dans une voie glorieuse : Annibal Carrache et Michel-Ange de Caravage.



Photo Alinari.

PORTRAIT D'ALOF DE WIGNACOURT

(Paris. Musée du Louvre.)

CONCLUSION

Après avoir suivi le Caravage au cours de son existence aventureuse et dans sa carrière d'artiste, il est nécessaire de résumer en quelques traits les caractères généraux que dégage son œuvre, de voir par là la place qu'il tient dans l'histoire de la peinture italienne et de préciser quelle fut son influence.

Comme les Carrache, le Caravage est, à l'origine, un disciple des Vénitiens, d'une façon plus stricte que les Bolonais inspirés tout autant par le Corrège. Il est à remarquer que la fin du XVIe siècle marque le triomphe à Rome des artistes venus du nord de l'Italie et procédant des Vénitiens ; ce sont eux qui fortifient ou qui rénovent la peinture à Rome et dans le Sud.

Se tenant à ses débuts dans la tradition vénitienne, le Caravage est un coloriste, avec une gamme de tons peu variés ; il éclaire ses tableaux d'une lumière égale et fluide. Mais peu à peu, sous l'influence de Tintoret, peut-être aussi de certains artistes lombards peu connus, comme Domenico Campi, il songea à disposer la lumière à sa convenance de façon à mettre certaines parties des corps en lumière, à accentuer les autres par des ombres, ce qui lui permit d'obtenir un plus grand effet, d'arriver

à faire sortir les figures de la toile. La plupart des tableaux qu'il exécuta à Rome sont peints de cette façon.

Puis, dans les trois dernières années de son existence, il emploie un procédé assez différent qui change l'atmosphère de certaines de ses compositions. Une pénombre douce et grise remplace les projections lumineuses violentes. En somme, peu de peintres italiens se sont autant préoccupés de ce problème de la lumière. Avant les Hollandais, il s'en inquiète, et ce n'est pas un mince mérite.

Il eut, j'ai essayé de le prouver, une puissance d'observation extraordinaire. Il ne tâtonne pas. Dès ses premiers tableaux, sa sûreté est grande, qu'il s'agisse de fleurs, d'animaux, d'hommes. Il est faux de dire qu'il a ramené le réalisme dans la peinture de son époque. Les artistes de ce temps-là, ceux qu'on a l'habitude de considérer comme emphatiques et vides, les Bolonais par exemple, ont été plus réalistes qu'on ne le croit généralement, mais c'est lui qui a combattu, sans ménagements, de la manière la plus nette et la plus efficace pour la cause de la vérité.

Le Caravage est un réaliste dans toute l'acception du mot. Comme les Quattrocentistes, comme aussi Titien et Véronèse, il a vu l'histoire sacrée à travers son époque. Ses œuvres sont des documents précieux pour l'aspect et les mœurs de la classe populaire de son temps. Mais, s'il possède à son début le sentiment frais et ingénu d'un Primitif, il le perd vite. Malgré tout, il est de son siècle. Il peint avec une vérité extraordinaire le paysan ou l'ouvrier, mais ce n'est pas dans la campagne ou en

pleine rue, dans une chaumière ou dans une boutique qu'il les campe. Il les amène dans son atelier. Là, il les installe sous une lumière savamment disposée. Cette façon de faire sent le procédé. Comme les artistes de l'âge précédent, l'homme seul l'intéresse et non pas la nature environnante. Le paysage est rare dans ses œuvres et en tout cas insignifiant. Il n'a pas, comme Annibal Carrache, aimé les beaux arbres, les prairies, les rivières, et sous ce rapport il lui est inférieur. Son œuvre manque d'air.

Incomparable dans la représentation de la vie physique, il est souvent incapable de traduire un état moral, d'exprimer le caractère divin ou saint, ou encore, dans un portrait, d'extérioriser une âme, si je puis m'exprimer ainsi. Il réussit surtout à peindre les sentiments que des gestes peuvent traduire, comme la ferveur, le chagrin, mais il ne va pas plus loin. C'est pour cette raison que, presque toujours, le surnaturel est absent de ses tableaux religieux ; on n'y retrouve pas la hauteur et la sérénité de certaines compositions d'Annibal Carrache, le *Christ et la Samaritaine* de Vienne par exemple ; les personnages sacrés de Merisi ont généralement une physionomie figée et dépourvue de flamme. Dans l'homme il ne voit que la chair et les muscles. Il observe merveilleusement les mouvements et les attitudes. Des « morceaux » comme le cheval de la *Conversion de saint Paul* font de lui un animalier unique dans son siècle. On pourrait presque dire qu'il a regardé les hommes avec les yeux d'un animalier. De là son naturalisme, sans donner à ce mot le

sens qu'il prend parfois, car aucun artiste ne fut plus chaste, plus étranger à la sensualité d'un Carrache; il n'y a pas de scènes amoureuses dans son œuvre.

Par la force de sa manière, par la sincérité de son interprétation, le Caravage exerça un ascendant considérable sur ses contemporains et sur les artistes qui l'ont suivi. Etudier son influence, ce serait vouloir écrire une histoire comparée de la peinture en Europe dans la première moitié du XVIIe siècle. Dans toutes les directions, son œuvre a exercé un rayonnement. Je vais me borner à indiquer d'une façon brève les artistes qui, de son vivant ou immédiatement après, ont pu s'inspirer de sa manière.

Il n'eut jamais d'élèves à proprement parler; il n'ouvrit jamais d'académie même au temps de sa prospérité à Rome. C'est dans cette ville qu'il eut ses premiers imitateurs. En tête vient Bartolommeo Manfredi : ce peintre s'assimila tellement bien la manière de Merisi que ses tableaux ont été souvent pris pour des œuvres du maître et il n'a pas peu contribué à causer des erreurs d'attribution. Carlo Saraceni marcha lui aussi sur les traces du Caravage d'après qui il exécuta des copies. De ce même groupe de Romains font partie Angelo Caroselli et Orazio Borgianni, auteur du *David* dont nous avons parlé. L'influence du Caravage fut profonde et durable sur cette école. Quelques années plus tard, on la retrouvera chez un des plus grands parmi les membres de cette école, chez Domenico Feti. La manière de Merisi se modifiera chez certains, notamment chez cet Archita Ricci que

M. Lionello Venturi a étudié dans ses *Notes sur la galerie Borghèse* et qui s'inspire du Caravage à travers les maîtres septentrionaux Honthorst ou Stomer.

Les Bolonais de sa génération ne doivent rien au Caravage. Ils suivaient une voie toute différente. Mais il n'en est pas de même pour certains de leurs successeurs immédiats. L'Albane ne subit pas son influence ; chez le Dominiquin, chez Lanfranc, elle n'apparaît que vaguement. Mais elle est visible chez le Guerchin et surtout chez le Guide. Dans sa jeunesse, Reni imita le Caravage en exagérant sa brutalité (cf. le *Crucifiement de saint Pierre* du Vatican, le *David* du Louvre). C'est aussi un Bolonais, ce Leonello Spada qui fut le compagnon d'aventures de Merisi et qui l'imita d'assez près (cf. le *Concert* du Louvre).

A Naples, le Caravage laissa une forte empreinte. Ribera apprit beaucoup en l'étudiant. C'est le Caravage qui a inspiré l'éclairage de ses tableaux, l'intervention de types populaires contemporains dans ses scènes religieuses. Mais Ribera était aussi un génie créateur : il adapta la manière de son modèle à son propre tempérament. Il la reprit et la refondit. Que ce soit par son intermédiaire et non directement, il n'en est pas moins vrai que l'école espagnole est unie au Caravage par un lien étroit. Nul peintre italien ne pouvait être mieux compris en Espagne.

C'est également à travers Ribera qu'on retrouve le Caravage chez les disciples napolitains de cet artiste : Massimo Stanzioni (v. H. Voss, *Monatshefte für Kunst-*

wissenschaft, avril 1908) et Artemisia Gentileschi dont la *Judith* (musée de Naples) était considérée jusqu'à ces dernières années comme un authentique Caravage.

En Sicile, l'influence de Merisi s'exerça sur quelques artistes très secondaires que cite M. Saccà. Elle n'eut son plein effet que plus tard avec des étrangers comme Matthäus Stomer et surtout avec Pietro Novelli de Palerme qui est injustement ignoré ; car les œuvres qu'on voit de lui à Palerme et dans les environs, à Naples et aussi à Rome (galerie nationale Corsini), sont celles d'un maître.

On vient de voir comment par Ribera la manière du Caravage pénétra en Espagne. Elle attira d'autres artistes d'outre-monts. D'abord le plus grand de tous, Rubens, qui vint à Rome en 1601, au moment où la réputation du Caravage atteignait son apogée ; il étudia les œuvres de cet artiste, la copie de la *Mise au tombeau* (musée de Vienne) en fournit la preuve. Il négocia pour le duc de Mantoue l'achat de la *Mort de Marie*, achat qu'il avait probablement conseillé. Par la suite, dans l'œuvre de Rubens, on remarque peu l'influence du Caravage.

Parmi les imitateurs étrangers de ce peintre, Gérard Honthorst, Gherardo delle Notti, lui, représente la Hollande. Il prend chez Merisi le principe du clair-obscur aux fortes oppositions, mais en le modifiant et en l'adoucissant. On connaît ses tableaux où une lumière centrale, telle que la lueur d'une chandelle, éclaire les personnages. M. Voss a rendu à l'allemand Matthäus Stomer un

certain nombre de compositions attribuées à Honthorst. Honthorst revint plus tard en Hollande. Et si ce n'était pas une hypothèse hasardeuse, ne pourrait-on supposer qu'il a fait connaître à Rembrandt, plus jeune que lui, le clair-obscur du Caravage ?

L'influence de ce peintre sur les Français s'exerça après sa mort. C'est en 1612-1613 que Simon Vouet arrive à Rome pour y rester jusqu'en 1620. Dans son *Essai sur la formation de Simon Vouet en Italie* (Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français, 1913, IV), M. Louis Demonts a montré comment Vouet étudia les œuvres du Caravage dès le début de son séjour et comment, dans des œuvres postérieures telles que les peintures de San Lorenzo in Lucina (1625), cette influence demeura vive.

Avec Vouet se trouvaient à Rome deux autres artistes français, Claude Vignon et le Valentin. Ils suivirent le Caravage encore plus que Vouet. Avec ses oppositions très tranchées de lumière et d'ombre, avec le réalisme familier et contemporain de ses scènes religieuses, Vignon montre quelle forte impression lui causa Merisi. Chez le Valentin, la filiation est encore plus nette. Il imita tellement bien le Caravage que certains de ses tableaux ont passé, même aux yeux de connaisseurs avertis, pour des chefs-d'œuvre du maître dont il s'inspirait. C'est le cas des *Joueurs* de Dresde.

Ce goût pour le Caravage semble avoir disparu avec la génération de Vouet, de Vignon et de Valentin. Les élèves de Vouet et, au premier rang, Le Brun furent

attirés vers les Bolonais qui correspondaient mieux à leur goût et à celui de leur époque.

En résumé, le rayonnement du Caravage fut multiple et fécond, car il s'étendit sur toutes les écoles d'Europe. Aujourd'hui on ne parle plus guère de ce peintre et cependant combien d'artistes l'imitent sans s'en douter! Au musée du Luxembourg, dans les musées de province, aux salons annuels, on pourrait découvrir la survivance de cette manière qu'on peut ne pas aimer, mais à laquelle on ne peut refuser deux qualités, la force et la vérité.

BIBLIOGRAPHIE

BAGLIONE. — *Le vite de' pittori, scultori, architetti...* Rome, 1642.

BALDINUCCI. — *Notizie de' professori di disegno dà Cimabue in quà.* Florence, 1681-1728.

BALDINUCCI. — *Dal Baroccio a Salvator Rosa, vite di pittori italiani del seicento, scelte e annotate da Guido Battelli.* Florence, 1914.

BELLORI. — *Le vite dei pittori, scultori ed architetti moderni.* Rome, 1672.

BERTOLOTTI. — *Artisti lombardi a Roma.* Milan, 1881.

BERTOLOTTI. — *Artisti in relazione coi Gonzaga.* Modène, 1885.

BRECK (J.). — *Un'opera primitiva del Caravaggio* (L'Arte, 1910).

CALZINI (E.). — *L'Arte*, 1903, p. 391, et *Rassegna bibliografica d'arte italiana*, 1900, p. 185.

CANTALAMESSA (G.). — *Un quadro di Michelangelo da Caravaggio* (Bollettino d'Arte, 1908).

DELAROCHE (H.). — *Catalogue historique et raisonné de tableaux composant la galerie Giustiniani.* Paris, 1812.

EISENMANN (O.). — *Michelangelo Amerigi, gen. Caravaggio* dans le Kunst und Künstler de Dohme II. t. III. Leipzig, 1879.

FARINA (G.). — *Guida per la città di Messina.* Messine, 1841.

FORNONI (E.). — *Michelangelo da Caravaggio e le sue opere.* Bergame, 1907.

GILLET (L.). — *La peinture aux dix-septième et dix-huitième siècles.* Paris, 1913.

HACKERT. — *Memorie dei pittori messinesi.* Naples, 1792.

Kallab (W.). *Caravaggio*.— Jahrbuch der Kunstsammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses, 1906, p. 272-292.

Longhi (R.). — *Due opere di Caravaggio* (L'Arte, mai 1913).

Longhi (R.). — *Orazio Borgianni* (L'Arte, janvier 1914).

Maindron (M.). — *Le portrait du grand maître Alof de Wignacourt au musée du Louvre* (Revue de l'art ancien et moderne, 1908).

Malvasia. — *Felsina pittrice*. Bologne, 1678. Edition moderne. Bologne, 1841.

Marino. — *La Galleria del Cavalier Marino*. Venise, 1620.

Montégut (E.). — *Poètes et artistes de l'Italie*. Paris, 1881.

Pératé. — *Histoire de l'Art* de A. Michel. Livre XVI, ch. xi, t. V, 2e partie. Paris, 1913.

Posse (H.). — Article Caravaggio de l' *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler* de Thieme, t. V, p. 570 (avec une liste des œuvres). Leipzig, 1911.

Ricci (C.). — *Le Meduse degli Uffizi* (Vita d'arte, 1908).

Riegl (A.). — *Die Entstehung der Barockkunst*. Vienne, 1908.

Rolfs (W.). — *Geschichte der Malerei Neapels*. Leipzig, 1910.

Saccà (V.). — *Michelangelo da Caravaggio pittore. Studî e ricerche*. (Archivio storico messinese, 1907).

Scannelli (F.). — *Il microcosmo della pittura*. Cesena, 1657.

Scaramuccia. — *Le finezze de' pennelli italiani*. Pavie, 1674.

Schmerber (H.). — *Betrachtungen über die italienische Malerei im 17 Jahrhunderte*. Strasbourg, 1906.

Unger. — Article de l'*Allgemeines Künstler-Lexikon* de Julius Meyer. Leipzig, 1872.

Venturi (A.). — *La Galleria estense in Modena*. Modène, 1882.

Venturi (L.). — *Il 1609 e la pittura italiana*. (Nuova Antologia, 1909).

Venturi (L.). — *Note sulla Galleria Borghese* (L'Arte, 1909).

Venturi (L.). — *Studî su Michelangelo da Caravaggio* (L'Arte, 1910).

Venturi (L.). — *Alcune opere inedite del Caravaggio* (Bollettino d'arte, 1912).

VESME (de). — *Le peintre graveur italien.* Milan, 1906.

VOSS (H.). — *Charakterköpfe des Seicento* (Monatshefte für Kunstwissenschaft, 1908).

VOSS (H.). — *Italienische Gemälde des XVI und XVII Jahrhunderts im kunsthistorischen Hofmuseum zu Wien* (Zeitschrift für bildende Kunst, 1911).

WAAGEN. — *Treasures of art in England.* Londres, 1854-57.

WAAGEN. — *Die vornehmsten Kunstdenkmäler in Wien.* Vienne, 1866-67.

WAAGEN. — *Die Gemälde Sammlung in der K. Ermitage zu Sankt-Petersburg*, Munich, 1864.

ZAIST (G. B.). — *Notizie storiche de' pittori, scultori e architetti cremonesi.* Crémone, 1774.

TABLE DES PLANCHES

TABLE DES MATIÈRES

PREMIÈRE PARTIE

LA VIE

SECONDE PARTIE

L'ŒUVRE

ÉVREUX, IMPRIMERIE CH. HÉRISSEY

